ION ZAMFIRESCU



ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

EVUL MEDIU • RENAŞTEREA

ION ZAMFIRESCU



ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

ION ZAMFIRESCU

ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

VOLUMUL II

Evul mediu; Renaşterea (I)

EDITURA PENTRU LITERATURA UNIVERSALĂ

Bucureşti, 1966



CADRUL MEDIEVAL DE EPOCĂ

1. Preliminarii

Volumul de față își propune să trateze despre fenomenele de teatru, pe baza formelor corespunzătoare de literatură dramatică, în orînduirea feudală și într-o întinsă parte a Renașterii.

Către secolul al IV-lea, orînduirea sclavagistă își încheia existența istorică. I-a urmat o orînduire nouă, determinată de modul de producție feudal.

Ne referim la o perioadă lungă, situată între secolele V—XVI, în care s-au petrecut fapte de seamă, cu consecințe istorice adînci: instituirea feudalității cu aducerea țărănimii în situația de masă iobagă, lupte de clasă și dese răscoale țărănești împotriva stăpînilor feudali, migrații de popoare, instituiri de regate noi, încercarea lui Carol cel Mare de a reconstitui cu forțe germanice vechiul imperiu roman, intrarea în istorie a unor noi popoare și culturi europene, luptele dintre papi și împărați, coaliția unor popoare vest-europene împotriva Islamului și organizarea de cruciade, formarea primelor state naționale, apariția și creșterea orașelor, recucerirea controlului european asupra Mării Mediterane, minarea definitivă a păgînismului, dominația instituției ecleziastice ș.a. E o acțiune istorică uriașă, cu reflexe și urmări în toate domeniile de afirmare ale vieții europene.

Începînd din secolul al VIII-lea, prin piedicile puse de expansiunea islamică navigației pe Marea Mediterană, comerțul european se îngreuna. Celelalte căi de comerț, terestre și fluviale, nu erau în măsură să acopere și să compenseze pierderile suferite. Categoria negustorilor, pentru moment, era constrînsă să-și încetinească activitatea. O dată cu stagnarea ei, avea să stagneze și viața orașelor. Unele cetăți romane erau încă în ființă; funcționau însă mai mult ca sedii de administrație diocezană decît ca puncte comerciale. Arhiepiscopii și episcopii, înconjurați de slujitorii lor clericali, își păstrau reședințele; dar, ca viață economică și municipală, semnificația acestor cetăți se reducea din ce în ce mai mult. Sărăcia se întindea mereu. Numerarul în aur se rărise simțitor; de aceea, carolingienii s-au văzut siliți să pună în circulație monedă de argint. Ruptura cu economia antică este vizibilă; o alta nouă se pregătește să-i ia locul.

Prin stingerea vechii economii, cu punctele ei de sprijin în viața cetăților, părți mari din Europa occidentală vor rămîne regiuni exclusiv agricole.

Pămîntul constituie acum singura sursă de subzistență și de înavuțire. Toți, de la împărat pînă la ultimul dintre supușii acestuia, trăiesc doar din produsele lui. Întreaga existență socială se află în funcție de posesiunea pămîntului. Aparatul militar și administrativ al statului se sprijină pe proprietatea agrară. Armata se recrutează dintre deținătorii de fiefuri; demnitarii importanți, dintre marii proprietari. În asemenea condiții, e greu ca șeful de stat să-și mai poată menține întreaga lui autoritate. Ca principiu, suveranitatea continuă să existe; în realitate, însă, situația ei devenise precară. Pe feuda sa, fiecare senior se considera un suveran; era gelos deopotrivă de patrimoniul ca și de puterea lui.

În situația creată de asemenea stări de lucruri s-a dezvoltat o lume feudală, în care biserica va deține roluri importante, atît în viața politică a vremii cît și pe planul manifestărilor ei de cultură.

Faptul ne interesează de aproape; apariția și dezvoltarea mișcării dramatice medievale s-au produs în strînsă dependență de acest proces istoric.

Biserica medievală și-a fixat axa generală a politicii ei romane între secolele V—VII, avînd ca puncte de sprijin guvernările pontificale ale lui Leon cel Mare (440—464) și Grigore cel Mare (590—606). Această politică urmărea să impună o întîietate autoritară a papalității, să asigure independența bisericii față de puterea civilă, să exercite o influență predominantă asupra noilor populații venite pe cale de migrațiune și să susțină o vastă acțiune de propagare a doctrinei creștine. Pentru ca un asemenea program să devină realizabil, biserica avea nevoie de organizări și măsuri adecvate. Drept urmare, ea s-a constituit în societate a credincioșilor; în cadrul acesteia, pentru „a-și mîntui sufletele", toți erau ținuți să accepte administrația forurilor ecleziastice, cu disciplina și rigorile ordonate de acestea. De aici o dublă necesitate, cu manifestări paralele: să se întemeieze monarhia pontificală și să se asigure paza dogmelor, printr-o rețea întinsă de organizări și mijloace constrîngătoare.

Biserica avea în posesia ei domenii imense; cu timpul, acestea întrecuseră pe acelea ale nobilimii propriu-zise. Stăpînea mai mult de o treime din totalul pămînturilor cultivate. Ofrandele credincioșilor și ale pelerinilor îi întrețineau și un patrimoniu monetar, pe lîngă cel funciar; aceasta îi dădea putința să se afle la adăpost în vremuri de lipsă și să acorde împrumuturi uzurare laicilor. Starea de ignoranță din societate făcea ca biserica să rămînă singura instituție ai cărei slujitori puteau să întrebuințeze cele două instrumente de bază ale culturii: cititul și scrisul. Așa fiind, regii și principii se vedeau neîncetat siliți să recurgă la serviciile ei. Personalul instruit al cancelariilor de stat — secretari, notari ș.a. — se recruta dintre clerici. Timp de trei secole — secolele IX—XI — aproape întreaga administrație statală s-a aflat în mîinile clericilor. Domeniile bisericii erau administrate mai bine decît domeniile seniorilor. Se țineau registre, cu evidența veniturilor și a cheltuielilor; pe domeniile lor, seniorii nu izbutiseră să introducă o asemenea ordine.

Ca formă de organizare, biserica a preluat cadrul administrației imperiale, cu provinciile și cetățile ei. Încă din timpul imperiului, scaunul

episcopal de la Roma căpătase un drept de preeminență asupra celorlalte; evul mediu a amplificat acest drept, adăugîndu-l la prestigiul cetății de reședință a papalității. La început, s-au afirmat prin opoziție două concepte de superioritate: unul de ordin republican, al conciliilor, și altul de natură monarhică, al papei. După o perioadă de oscilări, în care ambele sisteme păreau destul de puternice, Roma a izbutit să organizeze societatea creștină după modelul unei monarhii. Din această clipă, respectarea strictă a dogmei a devenit cuvînt de ordine. Ideea de liber-examen era exclusă din capul locului. „Credința“ devenea obligatorie. Creștinul trebuia în așa fel educat, încît să considere subordonarea lui față de poruncile bisericii drept o condiție primordială și necesară a „mîntuirii“.

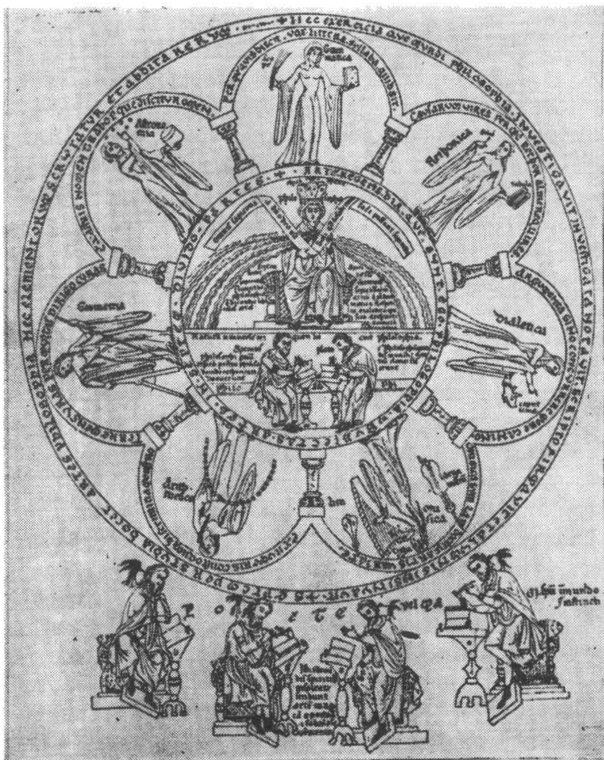
Pămîntul — afirma doctrina bisericii — a fost dat oamenilor de către divinitate, pentru ca aceștia să aibă cu ce trăi în cursul pregătirii lor pentru „ispășirea veșnică“. Scopul muncii — după aceeași doctrină — ar fi fost să-i întrețină pe oameni în condiția în care s-au născut, așteptînd ca prin moartea lor fizică să pășească în „viața viitoare“. Asistăm la o apologie fățarnică a sărăciei; se afirmă că aceasta este de esență divină și că are misiunea de a asigura aici pe pămînt o ordine providențială. Biserica nu ascundea că adună averi; pretindea, însă, că o face spre a veni în ajutorul săracilor.

Prin organizația ei centralizată, ca și printr-o aplicare strînsă a principiului ierarhic, biserica se ridicase relativ repede la o situație de forță, întrecînd în multe privințe pe aceea a statelor feudale, în genere sfîșiate de lupte și rivalități interne. Starea de ignoranță îi convenea; a și întreținut-o, mai ales în păturile de jos. Forurile ecleziastice dobîndeau astfel o putință în plus, pentru a proceda asupra maselor de credincioși cu intimidări morale și constrîngeri fizice.

S-au produs — cum era firesc — și proteste populare. Unele vor îmbrăca și ele tot o haină religioasă, camuflîndu-se astfel împotriva bisericii care nu admitea să se pună în discuție punctele ei de vedere. Reforma, „ereziile“, anumite teorii filozofice (deismul, „adevărul dublu“) — ca să nu amintim decît pe acestea — aveau înfățișare teologică, dar substraturi sociale. În inițiativele lor, găsim elemente progresiste: emancipări de gîndire, presimțiri ale cunoașterii științifice, încercări de eliberare, toate inspirate de nevoile în creștere și de nemulțumirile unor forțe sociale, constituite sau pe cale de constituire (țărănime, meșteșugari, negustori, intelectuali, chiar și unii reprezentanți ai clerului, de regulă ai clerului mic).

Scolastica, și ea, ca sistem și ca metodă de gîndire medievală, prezintă semnificații asemănătoare.

În genere, scolastica avea de scop să aducă gîndirea și știința sub controlul teologiei. Biserica, în acțiunea ei expansionistă, își aroga drepturi exclusive. Abaterea de la o regulă atrăgea după sine excomunicarea. Orice disciplină de învățămînt, din cele grupate în *trivium* (gramatică, retorică, dialectică) și în *quadrivium* (aritmetică, geometrie, astronomie și muzică), trebuia practicată în spiritul rigorist al bisericii, exclusiv pentru interesele acesteia. Și anume: gramatica pentru descifrarea textelor biblice; retorica pentru a sprijini elocința religioasă; astronomia pentru a da clericilor



Cele șapte arte libere. *Trivium*: gramatica, retorica, dialectica; *quadrivium*: aritmetica, muzica, geometria, astronomia. Figurare de la sfîrșitul secolului al XII-lea, după *Hortus Deliciorum* de Herrade de Landsberg, stareță de la Sainte-Odile.

putința de a alcătui calendarul; muzica pentru desfășurarea liturgică; ș.a.m.d.

Pe plan politic, scolastica trebuia să furnizeze un corp de doctrină pentru primatul autorității clericale asupra celei laice, ajutînd astfel catolicismului să dobîndească și să-și mențină o dominație mondială. Sub raport social și economic, scolastica a dezvoltat argumente în favoarea sărăciei, demonstrînd prin mijloace cazuistice că inegalitățile de naștere și de avere ar fi fost stări firești, că proprietatea privată a bogătașilor nu trebuia pusă în discuție și că singura iubire, spre care creștinul putea să aspire, era iubirea divinității.

Cu marele ei aparat de logică aristoteliană, conformat în spirit idealist și formalist pentru obiective imediate ale intoleranței catolice, scolastica a pus piedici gîndirii libere, nelăsînd-o să-și urmeze progresul ei firesc înspre o cunoaștere reală, inspirată de natură și bazată pe experiență. În măsura în care a postulat ideea unei lumi imobile, prinsă într-o ierarhie ireductibilă, scolastica a apărat ideologic nu doar structura societății ecleziastice, cu opacitățile ei caracteristice față de drepturile naturii și față de revendicările mulțimilor populare, ci întreaga ordine feudală. Marx și Engels, în lucrarea lor *Ideologia germană*, precizează: „ierarhia este forma ideală a feudalității"[1]. Toma de Aquino, acest „prinț al scolasticii și al teologiei, binecuvînta orînduirea exploatării și a inegalității sociale. El socotea că este un păcat să te ridici mai sus de starea ta, deoarece împărțirea în stări este stabilită de Dumnezeu"[2].

Există însă și alte aspecte, prin care vom înțelege că scolastica nu s-a aflat în mod absolut la ordinele bisericii. Ea cuprinde și trăsături mai

[1] Karl Marx — Friedrich Engels, *Opere*, vol. III, 1958, p. 170.
[2] *Istoria filozofiei*, vol. I, Ed. Științifică, 1953, p. 248.

puțin conformiste, purtînd în ele germeni și chiar proteste propriu-zise împotriva autoritarismului teologic.

Lupta prelungită dintre *realism* și *nominalism*[1], privind natura „universaliilor" (noțiunile generale), nu s-a limitat la considerente teologice, ci a pus în mișcare și idei dintr-un cîmp mai larg al gîndirii, izbind prin aceasta în arhitectura dogmatică a filozofiei oficiale. Notăm, în această privință: dezbateri privind raportul dintre existența reală și cea conceptuală, raportul dintre judecată și realitate, raportul dintre subiectiv și obiectiv, raportul dintre tot și parte, precum și dezbateri în jurul unor idei generale ca ideea de umanitate și ideea de universalitate. E vorba de o luptă începută de fapt mai demult, purtînd în ea ecouri mai vechi și incipiențe moderne ale luptei filozofice dintre empirism și raționalism, dintre materialism și idealism. Amintim că Marx considera nominalismul drept formă anunțătoare a materialismului modern și că Lenin a ținut să facă o precizare ca aceasta: „lupta dintre nominaliști și realiști prezintă oarecari analogii cu lupta dintre materialiști și idealiști". Ne explicăm, deci, pentru ce rigorismul catolic a gravitat mai cu seamă spre „realism", în vreme ce doctrinele „eretice", care în genere reprezentau acte de rebeliune împotriva bisericii dominante, și-au căutat puncte de sprijin în „nominalism".

O bună parte din existența medievală a mișcării de teatru s-a petrecut sub semnul tendințelor dominatoare ale bisericii. Aceasta a stăruit să imprime teatrului cît mai multă pecete teologică, să-l îmbibe de spirit scolastic, să-l pună sub controlul exclusiv al forurilor ecleziastice, pentru ca astfel să facă din el un instrument de propagandă.

Vom vedea, însă, că în acțiunea ei biserica n-a fost întotdeauna într-atît de învingătoare pe cît s-a părut. Teatrul religios, în chiar acele momente în care predicația sa creștină părea mai victorioasă și mai stăpînă pe sine, a lăsat să pornească din el diferite emancipări, capabile să dea cîștig de cauză sentimentelor populare în creștere.

Principala manifestare a teatrului medieval s-a petrecut în orașe; și anume, în orașele ce începeau să-și revină la viață în alte condiții istorice, după eclipsa suferită prin prăbușirea lumii antice.

În secolul al VIII-lea, după ce invazia islamică blocase porturile Mării Tireniene și pusese stăpînire pe coastele Africii și ale Spaniei, viața orașelor — cu anume excepții pentru Veneția și pentru cele din Italia meridională, care încă întrețineau un trafic cu Bizanțul — era ca și stinsă. Vor începe să-și revină la viață abia în a doua jumătate a secolului al X-lea, o dată cu dezvoltarea noilor forțe de producție și cu reluarea comerțului, întîi ambulant, apoi mai stabil. Meșteșugarii deserveau o pătură socială deosebită de cea agricolă; au început deci să plece de pe moșiile feudale și să se

---

[1] *Realismul*, tributar filozofiei idealiste platoniciene, afirma că universaliile sînt existențe spirituale, alcătuind astfel prototipuri premergătoare obiectelor individuale. *Nominalismul*, dimpotrivă, pretindea că existență obiectivă nu au decît lucrurile ca atare, și că universaliile cu care le desemnăm sînt doar denumiri formale ale minții.

Observăm, deci, că denumirile scolastice de *realism* și *nominalism* exprimă conținuturi opuse celor din gîndirea filozofică modernă.

[2] Lenin, *Încă o nimicire a socialismului*, Opere, ediția E. P., 1959, vol. XX, p. 187.

așeze în locuri potrivite pentru exercitarea meșteșugului lor, atît în ce privește alimentarea cu materii prime cît și în ce privește putința de a-și vinde produsele.

Aceste centre de producție, situate în genere în puncte-cheie ale căilor de comerț, pe locuri bune pentru ținerea de bîlciuri, în apropierea unor țărmuri navigabile, în vecinătatea unor castele feudale sau a mănăstirilor celor mai vizitate de pelerini, vor deveni prin dezvoltare orașele noi, unități economice și sociale de importanță capitală în procesele legate de înflorirea orînduirii feudale.

Să pătrundem, acum, în incinta unui mare oraș medieval. Statura catedralei, înălțată de regulă în piața centrală a orașului, stăpînește peste întinderi mari. Monumentul a fost ridicat pe îndelete, printr-o complexă întîlnire de inițiative și finalități: strădiuințe populare anonime, politica de prestigiu și dominația bisericii, voința orgolioasă a regilor și a seniorilor, contribuția municipalității, cu largă folosire a corporațiilor ei de artizani. Proporții uriașe, într-o concepție arhitectonică îndrăzneață. Aproape întreaga viață a orașului se rînduiește în jurul acestei catedrale. Edificiul îndeplinește funcțiuni multiple: locaș de cult religios și de pelerinaje, adăpost pentru cei scoși de sub lege sau pentru urmăriții politici ș.a. Ziua, din orice punct al orașului sau al locurilor de muncă, oamenii îi pot zări înălțimile, ca niște semne călăuzitoare; noaptea, glasul pătrunzător al clopotelor se face auzit pînă departe.

Pe fațada unora dintre catedrale — pe aceste *enciclopedii de piatră*, cum au fost denumite în mod sugestiv — oamenii epocii puteau desluși un întreg poem al vieții: fapte biblice, virtuți și vicii, arte, știință, tehnică, astronomie, zodiacuri și calendare, legende eroice, eresuri populare, fapte de istorie națională ș.a. Nu e adevărat, cum s-a pretins de apologeți ai goticului, că totul era făcut pentru a se realiza starea de beatitudine, cu elementele ei de pietate și devoțiune. De fapt, avem de-a face cu un poem al creațiunii, în care natura era reprezentată pe larg, purtînd în întreaga ei alcătuire pulsări realiste de viață. Sculptorii medievali s-au întrecut în a combina motive florale, în a reprezenta reliefuri geografice, în a reproduce scene animaliere. Partea teologiei domina; nu era însă exclusivă, ceea ce de fapt prezintă principalul interes. În destule din reprezentările sale, plastica medievală tindea să limiteze sau în orice caz să amortizeze interpretările radicale ale scolasticii, ale simbolisticii și ale liturghiei catolice. Artiștii și meșterii medievali par și ei interesați să descopere lumea, să ajungă la principiile vieții, să surprindă manifestările acestora. Elementul uman apare tot timpul. Arta antică îl înconjurase pe om cu lumina zilei, dînd figurii sale o armonie rațională; arta medievală l-a văzut și ea, însă în mijlocul unei bogății de forme concrete, împletind în jurul lui episoade de istorie profană cu altele luate din istoria biblică.

În piețele acestor catedrale, avîndu-se ca fundal fațadele, se desfășurau marile reprezentații de miracole și mistere. În felul lor, misterele dramatice constituiau și ele niște „enciclopedii“ ale epocii. Dincolo de aparența lor religioasă, ca și de masivitatea lor spectacologică, în aceste producții de teatru își făceau drum înțelesuri multiple, preocupări și indicii culese din direcții variate ale vieții. Atras de vasta lor spectaculozitate, publicul care

le popula participa astfel la o acțiune de predicație și de propagandă a bisericii. Se constituia, însă, și un alt interes: acela de a fi de față la o manifestare comună a cetății, în a cărei atmosferă se conturau începuturi de atitudine politică și se desemnau stări de opinie publică. Și precizăm: toate acestea se petreceau într-o epocă de claustrări, în care prilejurile de comunicare cu ideile și sentimentele timpului erau puține. Reprezentațiile dramatice făceau ca aceste două „enciclopedii", cea de pe fațadă și cea întruchipată prin mișcările vii ale actorilor, să se întîlnească și să se conjuge într-o partitură unică. Este o imagine pe care, desigur, trebuie s-o primim cu limite; sînt însă în ea trăsături instructive, cuprinzînd în ele caractere, imagini și colorituri medievale.

Amintim cîteva date și despre mănăstiri, întrucît teatrul medieval a găsit și înăuntrul acestora locuri de adăpost și de acțiune. E vorba, deopotrivă, de mănăstiri din incinta orașelor și de mănăstiri mai depărtate. În genere, mănăstirile erau concepute ca fortărețe ale papalității; dar, prin inițiative care de fapt se abăteau de la autoritarismul bisericii ori îl puneau sub rezervă, s-a putut ca unele din aceste mănăstiri să devină și locuri de muncă, dedicîndu-se astfel fie unor activități practice, fie unora de cultură.

În incintele acestor mănăstiri se organizau adesea reprezentații de teatru, atît pentru un public restrîns, format din elevii-teologi, cît și pentru un public mai mare, cuprinzînd în el clerici, personal călugăresc și seniori din partea locului. Și prin conținutul repertoriului jucat, dar mai ales prin freamătul întreținut în jurul lor, aceste reprezentații alcătuiau devieri de la linia strictă a vieții monahale. Se strecura în ele, difuz, și un aer dinafară, purtător de elemente laice.

Care, din aceste două trăsături în joc, avea să stăruiască mai mult în cugetele celor de față, la sfîrșitul reprezentației: plusul de edificare religioasă, urmărit de patronii ecleziaști, sau presimțirea populară a unei nevoi de libertate? În proporții mai mici, reprezentațiile dramatice din mănăstiri anticipau un proces de mai tîrziu: cel din cadrul marilor reprezentații de miracole și mistere, cînd chiar din corpul predicației religioase se vor desface manifestări laice, cu inițiativă protestatară împotriva stărilor de fapt, politice și sociale.

2. **Umbre și lumini**

Tabloul de viață prezentat în teatrul medieval religios cuprinde numeroase părți întunecate, provenind, mai cu seamă, dintr-o idee intolerantă de dominație.

Trecerea de la o orînduire la alta nu s-a făcut dintr-o dată, fără zdruncinări și nesiguranțe. Căderea lumii romane a fost însoțită și urmată de zguduiri puternice, în special războaie sîngeroase și răscoale populare. Un sentiment de gol, putînd să producă panică și deznădejde, plutea peste tot. Timp de secole în șir, la intervale scurte, s-au succedat numeroase migrațiuni de popoare, fiecare cu partea ei de lupte și distrugeri. Pe planuri locale, ca și pe planuri mai mari, războaiele deveneau o stare endemică. Stagnarea producției și a comerțului, pe teritoriul european, cu nesiguranța drumurilor

din cauza diferitelor migrații de popoare, iar pe Marea Mediterană cu greutățile de navigație aduse de pătrunderile islamice, făcea ca popoarele europene să fie amenințate și chiar bîntuite de sărăcie. De aici, teamă și dezorientare în cugetele vremii, ale indivizilor ca și ale colectivităților. Condiția de iobăgie a țărănimii întreținea o stare de tristețe amorfă, prelungită, cu consecințe vizibile în întreaga viață socială. Dominația bisericii, cea de ordin politic ca și cea de ordin dogmatic, se manifesta în forme și cu proceduri tiranice, de natură să pună piedici gîndirii și simțirii umane. Nota de claustrare e prezentă peste tot. Strictețea regulilor feudale, ordinea monastică, închisorile de piatră din mănăstiri și din castelele senioriale, disciplina necruțătoare din burguri și din sînul corporațiilor, viața militară cu taberele și regulamentele ei — toate acestea veneau în stilul de viață al epocii cu asprimi și constrîngeri. Formalismul și exegeza scolastică, ca și geometria stilului gotic, impuneau o ținută rece, dogmatizantă, făcută parcă să încercuiască spiritul, nu să-i lase libertăți de manifestare și îndrăzneli de creație.

În cuprinsul atîtor constrîngeri, adăugate la consecințele exploatării, au fost pentru mintea omenească momente grele, cu semne de eclipsă adîncă, îngrijorătoare. Mizerie în cugete, ignoranță, superstiție, brutalitate; iată, în ce se părea că trebuie să citim modul de a fi al epocii.

Ca situație economică și ca mijloace materiale de trai, între clasele sociale constatăm deosebiri evidente; ca viață intelectuală, distanțele erau mai mici. Anume slăbiciuni de spirit, provenind din ignoranță și din superstiție, puteau fi întîlnite în toate straturile. Concepția comună de viață — concepție pe care biserica se obstina s-o pretindă tuturor cugetelor — se oprea la o fabulație simplistă. Deasupra cugetelor — pretindea această fabulație — s-ar afla bolta cerească, în care, înconjurîndu-se de sfinți și de îngeri, ar trona o dumnezeiască trinitate. Dedesubt ar exista infernul, cu întunericul și cu chinurile lui, cu cazanele de smoală clocotindă și cu mulțimea dracilor puși să le păzească. Soarta oamenilor ar oscila între aceste extreme: una din ele în stăpînirea lui Satan, cealaltă a lui Dumnezeu.

De aici, o seamă întreagă de practici retrograde. Cultul relicvelor, instituit cu scopul de a întreține pelerinaje permanente și de a stimula devoțiunea credincioșilor, degenerează adesea în acte de fetișism sălbatic și venal. Teama de Satana ia cîteodată forme obsedante, cu contagiuni de disperare. Se perpetuează o anume stare de ignoranță, dispusă să vadă chipul Satanei pretutindeni și să pună pe seama acesteia orice calamitate ivită: furturi, secetă, foamete, eclipse, molime, războaie ș.a.

Tot așa și cu aberațiile sentimentului religios. Să ne gîndim, de pildă, la ermiții ce se retrăgeau de lume ca să viețuiască în munți și prin grote sau la acei *reclus*, trăind doar din mila credincioșilor, care se zideau de bunăvoie în celule înguste, cu scopul de a vegeta acolo fără lumină, în murdărie, pînă la moarte. Să ne gîndim, mai departe, la confreriile de flagelanți ce stîrneau milă și provocau tot timpul scandaluri publice, la acele trupe de femei și de bărbați aproape goi care în prada unor deliruri religioase colindau din oraș în oraș, sfîșiindu-și umerii cu lovituri de bici, sau la dansurile furioase dedicate sfîntului Guy, însoțite de stridențe asemănătoare cu urletele dervișilor din orientul musulman.

S-au succedat, începînd mai cu seamă din secolul al XI-lea, o seamă întreagă de „erezii". Unele, oarecum, încercau să aducă spiritului omenesc vagi eliberări de sub constrîngerea dogmatismului oficial; altele, însă, porneau în mod primar din mișcări fanatice, din superstiții sau exaltări mistice. Războiul întreținut de oficialitatea catolică împotriva acestor erezii, departe de a duce la vreo ameliorare, dimpotrivă, a constituit un capitol și mai negru. Inchiziția, timp de cîteva secole în șir, va perpetua una din grelele tiranii pe care le-a cunoscut istoria. Procese, zidiri de vii ale celor condamnați, ruguri, excomunicări, autodafeuri, interdicții absolute, crime ordonate din umbră, torturi de tot felul, dărîmări sau incendieri de case unde se bănuia că s-a refugiat vreun „eretic", proceduri secrete pentru a se stoarce mărturisiri sau abjurări, denunțuri și delațiuni răsplătite prin prime de încurajare, cadavre scoase de sub asistența religioasă, tribunale instituite mai mult ca să condamne decît să judece, temnițe din care se știa că nefericiții azvîrliți în ele n-aveau să mai vadă niciodată lumina zilei — iată, într-o înșirare sumară, aspecte din tabloul vremii. Sînt fapte curente, care nu-și mai dădeau nici măcar osteneala de a se ascunde. Arhivele și amintirile epocii sînt pline de imaginile lor. Într-o bună parte a lumii europene, Inchiziția s-a așezat de-a curmezișul libertății de gîndire, făcîndu-și din aceasta o virtute și o misiune.

Înțelegem, deci, că viața medievală, cel puțin într-o parte a manifestărilor ei, era înecată în forme strîmte, convenționale, care îi luau lumina. Cugetele păreau că se închid în ele, fără curaj față de chemările și posibilitățile vieții. Tot timpul li se cerea să dea socoteală pentru „păcatele" săvîrșite în viața propriu-zisă; din această cauză pierdeau din vedere cadrul social din care făceau parte și se îndepărtau de înțelegerea condiției umane la care ar fi avut dreptul. Sentimentul unei evoluții, al unei dezvoltări, le rămînea străin. Oamenii erau constrînși să creadă că lumea din jurul lor n-ar mai putea să fie altfel decît este.

Prin tot ce-o alcătuia, concepția teologică se străduia să pună în umbră pe cea istorică. Evul mediu, mai ales în primele timpuri, nu și-a trăit îndeajuns întrebările ori neliniștile lui de viață. Nu aștepta, de pildă, ca lumea să se transforme; adeseori, sub încercuirile dogmatice ale bisericii, s-a văzut împiedicat de a-și pune problema existenței într-un mod mai adînc, cu libertăți de observație și de gîndire.

E necesar, însă, să privim și o altă față a chestiunii. Faptele amintite sînt reale; dar aceasta nu înseamnă că în numele lor am avea dreptul să condamnăm întreaga epocă. Istoria burgheză a făcut adesea greșeala de a așeza pe întreaga epocă un stigmat de sterilitate ori de obscurantism. Un timp, într-adevăr, țările au trecut prin mari conuri de umbră. Însă, începînd din secolele XII—XIII, o dată cu creșterea orașelor, cu dezvoltarea producției de mărfuri, cu perfecționarea meșteșugurilor și cu extinderea comerțului, lucrurile s-au schimbat. Asistăm, acum, în forme încă difuze, dar semnificative prin pornirea lor de bază, la reaprinderi ale interesului pentru natură, pentru cunoaștere, pentru cercetări științifice. Atmosfera vremii e încă încărcată de superstiții, de alchimie, de interpretări astrologice; dar nu e mai puțin adevărat că epoca a pornit să-și definească și un alt drum, trecînd peste claustrările scolastice și îndreptîndu-se spre teorii ca acelea ale lui Roger

Bacon[1] despre cunoașterea experimentală sau spre idei științifice ca acelea din scrierile lui Nicolaus Cusanus[2].

Epoca nu dispunea încă de premise și libertăți spirituale, care să mijlocească poziții și explicații materialiste. Constatăm, totuși, că în gîndirea social-politică apar și trăsături mai puțin tributare. Se aud proteste împotriva stagnării din economie și din cultură. Ideea că rînduielile feudale sînt „instituite de Dumnezeu", și că în consecință ar purta în ele trăsături „naturale" și „eterne", trezește reacțiuni.

În dezvoltările ce urmează, aceste fapte se vor lămuri treptat. Deocamdată reținem, nu ca o concluzie, ci ca un punct de plecare : evul mediu, pe deasupra multelor frînări pe care le-a putut cunoaște, a dat totuși lupte; a mijlocit importante creații populare, în direcție literară și artistică; prin acte de perseverență înceată, ca și prin izbucniri explozive, a produs, dacă nu chiar dărîmări propriu-zise, în orice caz spărturi serioase în sistemul feudal și ecleziastic.

Teatrul medieval n-a rămas străin de aceste procese; în grade diferite, uneori într-un chip mai direct, alteori prin diseminări semnificative, le-a oglindit pe toate.

3. Reflectări literare

Fenomenul medieval de teatru prezintă întinse părți spectacologice; interesează, însă, și prin felul cum s-a înscris în manifestarea literară a epocii, stabilind cu formele acesteia comunicări și filiații caracteristice.

Creația literară medievală s-a desfășurat pe mai multe planuri. Numără realizări de seamă. N-a fost, nici pe departe, atît de săracă ori atît de sterilă pe cît au ținut s-o prezinte diferiți apologeți ai Renașterii.

Au început să se formeze limbi noi, de natură să exprime viața popoarelor recent constituite sau pe cale de constituire. Cîntăreți populari — asemănători oarecum rapsozilor homerici din antichitate — izbuteau ca în piețe publice să adune în jurul lor mulțimi întregi de spectatori, desfătîndu-le și adeseori mobilizîndu-le sufletește prin cîntece eroice. Cu timpul, rolul acestor rapsozi va fi preluat și continuat de către reprezentațiile de teatru. Vom asista astfel la o transformare importantă: în locul unei literaturi uscate, convenționale, scrise într-o latină ce devenea din ce în ce mai îndepărtată de simțirea și de practica omului de rînd, începea să-și facă drum o literatură mai vie, cu caracter popular, compusă din idiomuri încă tinere, neformate, dar încărcate de sevă și de vigoare naturală. Ne referim la o literatură care nu va fi produsul unor influențe străine — cum fusese în antichitate literatura latină — ci expresia unor manifestări spontane, crescută din materialuri

[1] *Roger Bacon* (1214—1294): filozof englez, călugăr franciscan, desprins totuși de pietatea mistică și de rigorismul scolastic; gîndirea sa rezumă știința vremii și anticipează idei moderne asupra cunoașterii.

[2] *Nicolaus Cusanus* (1401—1464): filozof de origine germană, în perioada încă incertă de joncțiune între evul mediu și Renaștere, spirit puternic și îndrăzneț. Printre altele, a susținut ideea că simțurile noastre, după specializarea fiecăruia, au sarcina să pătrundă pînă la esența materiei și să asimileze partea de natură care le corespunde.

și macerări ale simțirii comune. Astfel, creația în versuri va preceda mult pe cea în proză. Literatura ce ia naștere acum e făcută din trăsături simple; dă dovadă de naivitate și exprimă impulsuri ingenue, ca într-un fel de copilărie a umanității sensibile și gînditoare. N-o vom vedea ridicîndu-se la niveluri mari, de pe înălțimile cărora să poată cuprinde realitatea cu mișcările și mărețiile ei; vom admite, totuși, că poezia medievală a fost vie: nu i-au lipsit nici imaginația, nici prospețimea simțirii și nici puterea de observație, unită adesea cu elemente de ironie și sarcasm. N-a fost — repetăm — nici sterilă, nici monotonă. Dovadă e c-a putut adăposti în cuprinsul ei materialuri complexe: de la note de îndrăzneală și de răzvrătire ca acelea din poezia vaganților (studenți-cerșetori) pînă la viziunile de asceză din poezia dramatică, și de la revărsări simple, încărcate de licențe populare, pînă la rafinamente și ermetisme aristocratice de castă. În plus, literatura e forma de artă în care epoca medievală a redat, cu deosebire, și luptele ei de clasă, și concepțiile ei artistice.

Înregistrăm, mai întîi, o creație cu caracter religios, legată strîns de conformismul vremii. Totul plutește într-o fabulație mistică, menită să creeze stări de fervoare și să pună stăpînire pe cugete prin sistemul ei de explicare a lumii. Universul era arătat ca fiind alcătuit din trei trepte: infernul, pămîntul și cerul. Aici, pe aceste trei trepte, se dezbate drama vieții, cu multele ei aspecte și cu larga ei distribuire de roluri. Totul ascultă de intenția și de poruncile divinității. Îngerii, sfinții și alte personaje sacre au — în creația respectivă — misiunea de a susține umanitatea în acțiunea ei de purificare, în vreme ce Satan și slujitorii săi se străduiesc să-i tulbure neîncetat liniștea, îndemnînd-o spre ispite. Omul, în situația lui pămîntească, are de ales între fericirea pe care i-o poate da cerul și tentațiile pe care i le întinde iadul. Se află între două chemări: una ajutîndu-i ca după moarte sufletul lui să plutească în regiuni luminoase, alta de natură să-l prăbușească fără nădejde de salvare într-o lume de chin și de întuneric.

Paralel, s-a dezvoltat și o literatură cavalerească. Facem cunoștință cu suflete simple și tari, fără nuanțe și complicații, gata să acționeze sub impulsul momentului, prin extreme; pot să treacă brusc, fără explicații și justificări, de la situații de crimă la altele de virtute. În jurul lor, peste tot, domnesc incertitudinea și neprevăzutul. Viața e puțin apărată. Într-un fel sau altul, riști s-o pierzi în orice clipă. Seara, de îndată ce s-a întunecat, e imprudent să ieși din casă fără torțe sau neînsoțit de slujitori înarmați. Viața cavalerilor, privită de la distanță, pare bogată în manifestări și străluciri; de fapt, însă, stăruiesc în ea și multe melancolii ori monotonii prelungite. În perioadele de acalmie, cavalerii își petrec timpul în exerciții militare, la vînătoare sau în diferite practici rituale de cult; în vreme de război, îmbracă armura, ca să plece pe timp nelimitat în expediții depărtate, ajungînd, ca în cruciade, pînă sub cerurile cu alte lumini ale Orientului. Existau și elemente de un ordin mai afectiv, capabile ca o dată cu vibrarea eroică să predispună sufletele și spre puțină visare: pasiunea luptelor, orgoliile întrecerilor, emoția aventurii, admirația femeilor, jocurile și demonstrațiile cavalerești, dorul de dreptate, imaginea femeii iubite. Trebuie să precizăm, totuși, că aceste elemente nu erau nici îndeajuns de numeroase, nici îndeajuns de puternice

pentru ca prin ele impresia de fatalitate feudală să se atenueze și o alta să-i poată lua locul.

În această perioadă, pe care am putea-o numi perioadă a *epopeii*, literatura era făcută să fie mai mult trăită decît citită. Se spunea sau se cînta în numeroase locuri și împrejurări: pe străzi, în piețe publice, în tabere, în cursul pelerinajelor, pe scările catedralelor, în castelele feudale, la recepțiile fastuoase ale regilor și ale marilor seniori, în toiul serbărilor populare, la bîlciuri, sub cerul patriei natale ca și sub ceruri străine în timpul expedițiilor militare. Poetul și publicul formau, oarecum, o unitate. Nimeni nu se întreba dacă opera era făcută bine sau rău, dacă în alcătuirea ei se ținea seama sau nu de reguli, dacă inspirația era originală sau împrumutată, dacă se păstrau sau nu anume limite ale decenței. Principalul era ca în ea să se reflecte date din viața epocii; mulțimile ce-i acordau adeziunea lor spontană nu-i cereau mai mult. Sîntem departe, ca omogenitate fizică și ca omogenitate morală, de vechiul public grec din perioada clasică a reprezentațiilor dramatice. Trebuie să subliniem, totuși, că menestrelii și jonglerii erau iubiți și respectați. Întruneau calități multiple: de poeți, de cîntăreți, de actori, cîteodată și de învățați ai vremii. Aveau repertorii bogate, capabile să sublinieze diferite situații de viață: cîntece de vitejie, cîntece de muncă sau de joc, cîntece de dragoste ș.a. În preajma lor, mulțimile adunate să-i asculte găseau edificări sufletești, îndemnuri și satisfacții estetice. Aparțineau, deopotrivă, și cîntecului epic, și teatrului.

Într-o altă perioadă, cu începuturi datînd din a doua jumătate a secolului al XII-lea, literatura medievală va avea în centrul ei, ca specie reprezentativă, romanul de curte *(courtois)*. Ierarhia feudală, ieșită dintr-o primă etapă în care avusese de străbătut mari frămîntări politice și sociale, căuta acum să-și consolideze pozițiile cucerite și să ajungă la un stil propriu de viață. Între clasele sociale se adînceau noi separații, prin perpetuarea și înăsprirea exploatării. Se desemnează, printre altele, și o demarcație evidentă între *instruiți* și *neinstruiți*. Biserica, regalitatea și comunele, în felurile lor aparte, aspirau la hegemonie. Asistăm la încercări de reformare a moravurilor, cu instituirea unui stil convențional de politețe. Se gravitează înspre curțile regale și princiare, ale căror moduri de viață se transformă în cuvinte de ordine și chiar în adevărate coduri sociale. Literatura, într-o anume măsură, va urma și ea această tendință; aspiră să intre în gustul claselor privilegiate, reprezentîndu-le. Simțirea populară alunecă treptat în umbră; în schimb, notele de prețiozitate și de manierism se înmulțesc mereu.

Această literatură abunda în subtilități ale formei; prin aceasta, anume naivități și trăsături convenționale îi ieșeau și mai mult în evidență. Se repetau, pînă la banalizare, aceleași motive: recitări de fapte eroice, demonstrații de bravură și de cavalerism, speculații asupra amorului, intervenții ale miraculosului divin. Izolarea de substraturile vieții populare făcea ca în bună parte această literatură să rămînă factice, clorotică; se adresa mai mult clasei dominante, măgulindu-i vanitățile.

În genere, teatrul medieval a rămas departe de această literatură. În vreme ce romanele de curte erau scrise de poeți ieșiți din sfere nobilitare,

preocupați de a produce efect și de a fi admirați de către publicul marilor reședințe și al castelelor, teatrul medieval — după cum vom vedea — se va petrece pe locuri deschise, atrăgînd mulțimi populare, colectînd nemulțumiri comune, adeseori indicînd opinia străzii și anunțîndu-i protestele. În schimb, cu o altă literatură a vremii, teatrul medieval — mai cu seamă cel profan — va marca apropieri mai vii, mai esențiale; e vorba de literatura burgheză, apărută și dezvoltată ca o contrapondere a celei aristocratice.

Literatura în cauză s-a născut în urma dezvoltării burgheziei și a început să se cristalizeze o dată cu intrarea ei în repertoriile trubadurilor. Pe plan narativ, și-a spus cuvîntul în scrieri cu putere reprezentativă: mulțimile de povestiri *(fabliaux)*, *Romanul Vulpii* și *Romanul Trandafirului*. Amintim că în acesta din urmă — în partea a doua, datorată lui Jean de Meung — întîlnim interpretări materialiste asupra lumii și rezerve cu privire la funcțiunea sacrosanctă a monarhului ori la drepturile nobililor.

Avem în față o pictură sugestivă a moravurilor feudale și burgheze din secolul al XII-lea. Nobilimea și biserica devin ținta unor cascade întregi de ironii și parodieri îndrăznețe. Notăm: literatura baronilor, teme și locuri comune din operele cavalerești de tipul *chansons de gestes*, aspecte din viața curților regale, războaie feudale, desfășurări procedurale și dueluri judiciare în procese prezidate de regi sau de marii seniori, manifestări ale orgoliului feudal sau ale orgoliului ecleziastic, moravuri dinăuntrul zidurilor de castele feudale sau de mănăstiri, lupte surde sau fățișe dintre regi și seniori, scene din viața negustorilor, portrete de clerici și de cavaleri; toate acestea sînt puse în cauză cu vervă, cu umor, cîteodată și cu îndrăzneală. N-am putea spune că se ajungea la satiră propriu-zisă; aceasta ar fi presupus mai multă observație, mai multă pătrundere a faptelor și, oricum, raportări la o ordine socială mai dreaptă, cu nădejdi și apeluri în consecință. Ne aflăm, totuși, în fața unor manifestări semnificative, cu priviri ironice ascuțite, bine îndreptate, din raza cărora nu scapă nimeni: nici călugărul, nici cavalerul, nici negustorul, nici judecătorul sau alt demnitar, nici seniorul și, în ultimă instanță, nici chiar regele.

Literatura burgheză n-a urmat o acțiune programatică; dar nici nu și-a făcut un vis grotesc de viață liberă și ușuratică, bagatelizînd prin sarcasm totul, în frunte cu noțiunile de moralitate, de autoritate și de utilitate socială. În raport cu alte manifestări ale epocii, rupte de viață și de realitate, această literatură a înscris un progres. Prin ea, autoritarismul feudal și ecleziastic, ca și anume orgolii sau suficiențe ale burgheziei, au primit lovituri caracteristice. Nu contează dacă pentru moment spiritul de satiră din romanele și povestirile burgheze s-a manifestat valabil ori cu stîngăcie; important e că a început să existe.

Între literatura amintită pînă aici și teatrul profan medieval există corespondențe. În oarecare măsură, acest teatru o va continua; va prelua de la ea o seamă de teme pentru a le duce mai departe, într-un spirit de mai multă propagare și de luptă mai activă cu puterea.

4. Privire generală

În acest tablou de viață al lumii feudale, ce rol îi revine teatrului?

Precizăm, dintru început, că teatrul medieval nu s-a situat într-o margine a epocii, ci s-a înscris în chiar construcția ei, ilustrînd și interpretînd cu mijloacele sale instituții, mentalități, stări de spirit și procese ale timpului.

Pe o bună parte a întinderii lui, acest teatru a avut caracter popular. Adesea, cei exploatați și disprețuiți de ierarhia feudală au găsit în manifestările lui reazem, mîngîiere. În multe din afirmările sale, prezența și reacțiunea populară s-au dovedit factori importanți. Chiar și mai tîrziu, în secolele XIV—XV, cînd pătura instruită din orașe începuse să se separe de cea neinstruită, teatrul și-a continuat funcțiunea sa democratică, adresîndu-se cu intuiție justă și uneia și celeilalte. Popularitatea de care s-a bucurat poate fi pusă în rînd cu popularitatea legendelor și a epopeii eroice; în unele privințe a și întrecut-o.

Să ne gîndim, anume, la marile reprezentații dramatice de miracole și mistere din secolele XIV-XV. Vom înțelege faptul, vom putea să-i pătrundem semnificațiile, potrivindu-ne optica interioară și criteriile noastre de judecată la situațiile vremii. În piețele catedralelor, sau pe alte locuri deschise, aceste reprezentații atrăgeau un public imens, din diferite straturi ale societății. E vorba, oare, de simple mulțimi inerte, venite acolo într-o stare de indiferență sau de disponibilitate sufletească, doar pentru a fi de față la niște mari spectacole, sau de mulțimi care totuși aveau o ținută interioară, așteptînd ca în desfășurările dramatice de pe podium să găsească răspunsuri și edificare pentru unele din preocupările, grijile ori aspirațiile lor?

Firește, erau în joc constrîngeri ale bisericii, care prin patronarea de reprezentații dramatice își organiza acțiunea ei de predicație; vom vedea, însă, că mulțimile de spectatori veneau la aceste reprezentații și cu porniri mai libere, sub presimțirea că pînă la sfîrșit teatrul le va lua apărarea. Aparent, dramele reprezentate se supuneau unor convenții sau tradiții dictate; în fond, cuprindeau în ele și părți de inițiativă, inspirate din căutările, din stările de spirit și din emoțiile timpului. Figurările de fabulație creștină, cu nota lor simplistă și naivă, aduceau în fața spectatorilor pămîntul, infernul, purgatoriul și paradisul. În cugetele slabe, stăpînite de superstiții ori de porniri mistice, aceste reprezentări puteau să producă, după împrejurări, impresii de teroare sau momente de beatitudine; în alte cugete, mai tari, în genere mai apropiate de realitățile vieții, puteau să trezească îndoieli și rezistențe.

Dacă am judeca operele de teatru medieval exclusiv prin optica noastră modernă, am ajunge la imagini greșite. Am avea sub ochi, să zicem, niște texte lungi, cu repetiții și insistări monotone, punctate pe alocuri cu platitudini și vulgarități, lipsite de arta compoziției; în genere, întocmiri lipsite de acea ordonare logică și concentrată, pe care între timp ne-am deprins s-o cerem operelor literare de teatru. Așezate însă în cadrul propriu, cu datele și coloritul lor de epocă, cu semnificațiile lor conformiste ca și cu diferitele accente împrumutate din lupta lor difuză cu puterea feudală, ni se vor înfățișa cu o elocință mai plină, mai comunicativă.

Să ne amestecăm, o clipă, în mulțimile de spectatori ce umpleau locurile deschise pe care se organizau aceste reprezentații! Să împrumutăm, pe cît cu putință, ceva din freamătul, din emoțiile și din așteptările acestor mulțimi! Să reconstituim mintal acel cadru unic, cu cerul înalt deasupra noastră, cu fundalul dat de fațada încărcată cu sculpturi în piatră a unei catedrale, cu amestecul acela bizar de realitate și de halucinație, făcut din culorile tari și din formele rudimentare ale decorurilor! Potrivindu-ne închipuirea pe măsura acestor date, să privim lungile cortegii de actori și de figuranți, cu costumele lor bizare, pe alocuri absurd de somptuoase și pe alocuri sordid de sărace! Apoi, ascuțindu-ne urechea interioară, să încercăm a reconstitui acea vastă încrucișare de sunete, ce împerechea în ea registre intermediare și registre extreme, de la cîntările de glasuri, de instrumente și de clopote ale imnurilor pînă la urletele demonilor și gemetele de durere ale damnaților!

Vom înțelege, în ambianța unei asemenea reconstituiri, că teatrul medieval nu s-a manifestat ca simplă spectacologie, ci c-a adus cu el și înțelesuri reale cu valori multiple, de la stările de spirit ale simplului individ pînă la pasiunea politică dinăuntrul unei întregi colectivități. Drama medievală, indiferent unde se reprezenta — în fața catedralelor, pe piețe deschise sau în mijlocul bîlciurilor periodice —, a cuprins în ea și un înțeles de oficiu al vieții publice. În rețeaua confuză a episoadelor, adeseori lungi, stereotipe și convenționale, se desemnau totuși trăsături puternice ale epocii. Pe scenele medievale, cîteva secole de-a rîndul, s-au dezbătut procese ale societății și s-au luat atitudini. Sub diferite forme, în proporții variate, scena medievală a îndeplinit oficii multiple: amvon, catedră, tribunal, parlament, loc de refugiu, loc de protest, cîteodată și loc de meditare. În plină medievalitate începe să se constituie un spirit de prerenaștere. Între factorii acestuia, scena de teatru se numără și ea, cu locul său bine definit. Ajunși cu viziunea noastră în acest punct, precizăm: reprezentațiile medievale de teatru au fost vii; au pus în mișcare importante resorturi sociale și psihologice; au trăit autentic, din conținuturile active ale unui cuget comun; s-au manifestat nu din împrumuturi sau din supraviețuiri timide ale teatrului antic, ci înainte de toate prin puterea propriilor lor inițiative și elaborări.

DRAMA LITURGICĂ

1. Între ideea de dramă și ritualul liturgic

Se părea, o dată cu victoria creștinismului, că ideea de teatru avea să treacă printr-o eclipsă. Un timp, într-adevăr, teatrul a fost suspectat, ca putîndu-se număra printre „chipurile cioplite" ce trebuiau dărîmate. Cîteva dintre pornirile de intoleranță ale vremii s-au revărsat și asupra teatrului, în măsura în care prin originile și afinitățile lui mitologice acesta putea să treacă drept o supraviețuire păgînă. La asemenea porniri, izvorîte în genere din superstiții, ignoranță și simplism neofit, s-au adăugat și proteste mai docte, venite din partea unor concilii sau a unor învățați cunoscuți ai bisericii: sfîntul Ciprian, sfîntul Ioan Gură-de-aur, Lactanțiu, Tertulian ș.a. Dar manifestările în cauză n-au luat proporții iconoclaste. S-au înregistrat mai mult acțiuni minore, sporadice, fără puterea de a se închega într-o mișcare susținută și organizată. Adevărul e că teatrul se întemeia pe o tradiție adîncă, greu de clintit din rădăcinile ei. În plus, încă de la început, biserica a simțit ea însăși nevoia de a păstra ideea de teatru, din considerente utilitare pe care le vom lămuri treptat.

Teatrul medieval, într-o bună parte a manifestărilor sale, s-a dezvoltat în cadrul bisericii, sub controlul acesteia. Cultul creștin, în latura sa liturgică, a făcut împrumuturi importante din manifestarea de teatru. Oarecum, acest cult s-a constituit și s-a dezvoltat ca după tiparele unei drame. Nava bisericilor și a catedralelor, să zicem, era clădirea de teatru. Slujba religioasă, în sine, era concepută ca o reprezentație dramatică. Ceremonialul liturgic — cu mișcările lui pătrunse de solemnitate, cu gesturile rituale, cu rostirile melopeice, cu veșmintele sacerdotale, cu obiectele de cult și cu bogăția lui de forme simbolice — apărea ca o punere în scenă. Clericii oficianți erau actorii; credincioșii ce le stăteau în față formau publicul. În ce privește instrumentul tălmăcitor, acesta era dat de limba latină, considerată acum limbă sacră.

Cercetătorii de specialitate care s-au ocupat de istoria cultului creștin dau acestui caracter dramatic o importanță deosebită. Socotesc, anume, că-l găsim chiar la primele comunități apostolice, inspirînd acolo o tendință materială care cu timpul avea să contribuie la formarea activității liturgice. Se fac referiri la agapele primilor creștini și la diferitele reuniuni și ceremonii euharistice, menite să celebreze amintirea „cinei celei de taină". În desfășu-

rarea acestora, aveau loc distribuiri de atribuții, cu menirea de a exprima emoția celor de față și gradul lor de pătrundere religioasă. Mai tîrziu, în procesul ei de constituire, liturghia creștină a reluat aceste elemente, dîndu-le nu atît o organizare nouă, cît o expresie mai plină și mai dramatică. O dată întemeiată, liturghia ne pune în față fapte și situații ca acestea: părți narative în alternare cu altele de declamație lirică, distribuiri de roluri între diferiți recitatori, dialoguri între preotul oficiant și cîntăreții ajutători, manifestări de cînt antifonic, forme rituale împlinite grav cu mijloace mimice adecvate, intervenții corale ș.a.

Către sfîrșitul secolului al VI-lea, organizarea astfel începută capătă prin reforma gregoriană cristalizare definitivă. Liturghia, ca principal oficiu religios, se instituie pe baza ritualului primitiv cuprins în „cina cea de taină". De la început, episodul denotă o latură dramatică; prin trecerea timpului, această latură se va accentua. Creștinii medievali, cu judecata lor simplă, simt față de acest eveniment o atracție aparte. Ce, anume, putea să-i impresioneze atîta? Poate elocința lui simbolică, poate nota lui mai omenească, poate — în sfîrșit — acea bogăție sau încadrare scenică, de care ritualul trebuia în genere să se înconjoare. În această din urmă privință, scriitorii liturgiști ne dau mărturii caracteristice. Unul dintre ei, Gulielmi Durande Rationale, ne prezintă cina ca o concentrare de tip dramatic a întregii istorii creștine[1]: începe cu „prorocirea venirii lui Mesia pe pămînt", are în centru „ideea divină a sacrificiului" și se termină cu „triumful ecumenic al evangheliei". Un altul, Honoré d'Autun, teolog vestit și profesor scolastic de metafizică din secolul al XII-lea, în *Gemma animae*, prezintă liturghia drept un „teatru al bisericii", în care piesa jucată își impune să reprezinte poporului o luptă dintre *bine* și *rău*, luptă care pînă în cele din urmă va trebui să culmineze cu triumful divin al „răscumpărării". Preotul, în oficierea lui de altar, este asemănat cu un „tragedian". Mesa, în totalitatea ei, este privită ca o reprezentare figurată a etapelor prin care trebuie să treacă această luptă tragică *(duellum)*, pentru a dobîndi victoria.

Astfel, mitologia creștină și istoria biblică ajungeau să fie înfățișate ca o dramă continuă, pusă în scenă prin intermediul ritualului religios. Acest fapt de început s-a perpetuat și mai tîrziu, paralel cu creșterea în fast a liturghiei. Cu cît serviciul liturgic punea în mișcare un aparat mai amplu, cu scopul de a crea în sufletele mulțimii de credincioși stări de extaz ori stări de sugestie, capabile în genere de a le abate atenția de la realitățile crude ale situației lor sociale, cu atîta desfășurarea lui practică se vedea în situația de a-și asocia mereu noi procedee teatrale. La un moment dat se vor strînge în cuprinsul desfășurării liturgice atîtea elemente dramatice, producîndu-se deci atîta atmosferă de teatru, încît va fi necesar ca toate să-și caute o agregare proprie, să se manifeste și autonom, într-o formă dramatică nouă, bine determinată. Așa s-a născut *drama liturgică*, piatra de temelie a teatrului religios medieval.

---

[1] În lucrarea *De missa et singulis quae in missa aguntur* (Despre liturghie și despre lucrurile deosebite ce se petrec la liturghie), apărută la Lyon, în 1672.

Amintim, în treacăt, că s-au produs și proteste, în special din tabăra cu criterii mai austere și mai schematice a Reformei. Astfel, ideea lui Honoré d'Autun de a compara biserica cu un „teatru" va provoca indignarea puritană a unui scriitor ca William Prynne *(Histriomastix, The Players Scourge, 1633)*, neîmpăcat de faptul că în ceremoniile bisericii și-au putut face drum atîtea aplecări pentru plăceri și similitudini teatrale.

Mai trebuie menționat, în procesul de care ne ocupăm, și o contribuție venită din partea arhitecturii.

Începînd din secolul al XI-lea, drept urmare a unor condiții economice mai favorabile decît pînă atunci, asistăm la o importantă renaștere arhitecturală, în cadrul căreia vor porni să se înalțe, mai ales, colegii, mănăstiri și catedrale. Vechea bazilică romană, devenită între timp biserică creștină, cunoaște acum transformări radicale. Se deschid drumuri pentru cele două mari stiluri ale arhitecturii medievale: romanic și gotic. Bolta, cu diferitele ei variante; îngustarea navei, cu putința ei sporită de a sprijini greutatea bolții; mărirea volumului de susținere interioară prin coloane; creșterea rezistenței exterioare prin contraforturi; încrucișarea de ogive; fațada cu tripletele, portalurile și turnurile ei; renașterea sculpturii și o dată cu ea o uriașă împletitură de motive arhitectonice cu forme sculpturale; toate acestea creau un cadru măreț, capabil să reflecte din ce în ce mai mult orgoliile bisericii medievale, cu dubla ei aspirație la suveranitate: cea de ordin spiritual și cea de ordin politic.

Transpusă într-un asemenea cadru, mesa nu se mai mărginea, ca în perioada ei primitivă, la cîteva rugăciuni și cîntări simple, ci va tinde să-și dea amploare, solemnitate, să împrumute forme și desfășurări dramatice. Trebuia, anume, ca manifestările liturgice să corespundă noilor proporții de cadru. La noul prestigiu al formulei arhitecturale se adăuga și un prestigiu echivalent al cultului propriu-zis.

Trebuie să admitem, deci, că în nașterea și dezvoltarea dramei liturgice monumentalitatea arhitecturii romanice și a celei gotice a contat în oarecare măsură. Într-un cadru mai simplu, mai sărac, mai schematic, s-ar fi putut ca această dramă să stagneze, ca evoluția ei în secolele următoare, spre formele de mari amplitudini teatrale ale miracolelor și misterelor, să fie mai lentă.

2. Nașterea dramei liturgice

Drama liturgică s-a născut în cuprinsul serviciului religios, și ca parte integrantă, și ca anexă a acestuia.

Pentru lumea medievală, clădirea bisericii însemna mai mult decît un locaș strict de rugăciuni. Omul din popor, la el acasă, avea în genere condiții nesigure, adesea mizerabile. Biserica, în schimb, cu proporțiile și arhitectura ei, îl impresiona. Clădirile erau concepute pe dimensiuni mari, pentru ca în ele să încapă cît mai mulți oameni. La nevoie puteau să fie adăpost pentru proscriși, pentru fugăriți, pentru cei puși sub urmărire, pentru cei aflați în situația de a cere drept de azil. Biserica își atribuia funcțiuni multiple. Prima era să-și asiste credincioșii în lupta lor de „izbăvire" pentru viața viitoare; își propunea deopotrivă să-i conducă și aici pe pămînt, edu-

cîndu-i, îndrumîndu-i, dîndu-le o instrucție corespunzătoare, bineînțeles într-un spirit de ascultare oarbă, de subordonare totală. Orgoliul și voința dominatoare a bisericii mergeau pînă departe: toată ființa fizică și morală a poporenilor trebuia să intre în raza ei de influență și stăpînire.

Apăreau astfel situații de natură să impună și să stimuleze organizarea și dezvoltarea fastului religios. Liturghia trebuia să decurgă în așa fel încît să exercite asupra credincioșilor medievali o acțiune intensă: prin simțuri, prin stări emotive, prin inteligență, prin cît mai multe resorturi intime și puteri de percepție.

N-am putea să fixăm o dată anumită pentru introducerea dramei în cult. Începuturile sînt vechi; cultul creștin și-a asociat implicații dramatice încă de la întîile sale manifestări.

În primele timpuri, cînd aceste implicații dramatice puteau să apară drept prelungiri păgîne, cultul se manifesta într-o formă simplă, săracă. Însă, pe măsură ce puterea politică a bisericii se statornicea, practica rituală s-a desfăcut de vechile ei restricții, adăugîndu-și fast și bogăție, desfășurîndu-se cu pompă și solemnitate. Amintirea vechilor cortegii păgîne nu se stinsese cu totul; unele din ele renășteau acum sub o altă formă. Elementul dramatic, cîtăva vreme pus sub acuzații și blesteme, începea să-și constituie în jur un climat îmbietor și propice.

La început, drama liturgică era inclusă în serviciul religios, ca o parte mai festivă a acestuia. Ea avea de scop să celebreze amintirea unor scene biblice, prin figurări directe sau alegorice. Mai cu seamă, se celebrau nașterea și „învierea" lui Isus Cristos. Sărbătorile de Crăciun și de Paști constituiau, pentru aceste reprezentații sacre, principalele momente ale anului. Pe măsură ce-și asociau o aparatură scenică mai mare, caracterul lor dramatic devenea și el mai pronunțat.

Să încercăm a surprinde, bineînțeles în linii mari, procesul prin care s-au născut dramele liturgice.

Reprezentarea unor episoade biblice datează din chiar primele perioade de viață creștină. Încă din secolul al II-lea creștinii adunați în biserică se grupau în două coruri, urmînd ca fiecare din acestea să-și execute canticele alternativ. Oarecum — s-ar putea spune — tot așa începuse pe vremuri și constituirea dramei antice: prin alternări de cîntece, în cadrul serbărilor dionisiace.

Textele erau în limba latină. Timp de cîteva secole aceste texte au stăruit într-o formă primitivă, ceea ce ni le înfățișează ca plutind într-un aer de smerenie și de ingenuitate. De obicei dialogarea se petrecea între un personaj biblic și un cor de îngeri. Nucleul dramatic din aceste dialogări ajungea cîteodată să se transforme în scene propriu-zise, cu implicări de personaje. Versetele deveneau roluri. Nu toate textele în cauză erau la fel de rigide; printre ele se aflau și unele mai maleabile, putînd să adăpostească sau să dea naștere la interpretări cu înțelesuri și prezentări scenice. În transpunerea astfel inițiată preoții oficianți păreau deopotrivă și actori. Ceremonialul, altădată atît de simplu și de naiv, se transforma într-o manifestare gravă și somptuoasă. Prin această creștere în fast și în dramatism se urmărea ca serviciul religios să solicite cît mai mult interesul și adeziunea credincioșilor. Aceștia — înconjurați de marele decor al arhitecturii, cu simbolurile statuilor, ale icoanelor,

ale candelabrelor, ale odăjdiilor, în genere ale obiectelor de cult — asistau la desfăşurarea momentelor liturgice ca la un spectacol.

În diferite însemnări explicative, făcute pe marginea unor texte ce ni s-au mai putut transmite, găsim adevărate indicaţii de punere în scenă, asemănătoare oarecum cu caietele noastre moderne de regie. Iată, de exemplu, cîteva indicaţii aparţinînd slujbei religioase de la Saint-Michel, sediul unei cunoscute mănăstiri benedictine:

„...Fratele pus să figureze pe Dumnezeu va avea coroană, barbă şi picioarele goale; va trebui să poarte o cruce..." Şi mai departe: „Fratele pus să reprezinte pe înger va sta la altar; va ţine în mînă o ramură de palmier... Cei trei fraţi puşi să înfăţişeze trei femei sfinte vor fi îmbrăcaţi cu dalmatice albe şi vor avea capul acoperit ca femeile. Vor purta vase de alabastru; vor veni din direcţia stranelor şi se vor îndrepta spre altar, cîntînd un pasaj din evanghelia lui Marcu: «Cine va da la o parte această piatră de la intrarea mormîntului?» Atunci fratele-înger — care, îmbrăcat în alb, cu ramura de palmier în mînă, stă drept pe treptele altarului — va intona răspunsul: *Venite, venite, quem quaeritis in sepulchro, christicolae?*[1] Femeile sfinte vor răspunde: «Căutăm pe Isus», iar îngerul va spune: «A înviat!» După aceasta, fraţii care figurează pe femeile sfinte se vor apropia de mormînt. Doi fraţi, reprezentînd doi îngeri, le vor spune: «Femei, pe cine plîngeţi oare?...»"

E vorba de încadrări rituale, în care desluşim precizări privind distribuţia, costumul, recuzita şi mişcarea scenică.

La început, repartizarea după modurile cîntării antifone între oficiantul-recitator şi cor privea doar anumite texte. Cu timpul, sistemul avea să se generalizeze. Distribuirea dramatică, şi ea, făcea progrese; în unele cazuri vocea lectorului ecleziastic trebuia asistată de voci aparte, pentru fiecare din personajele în cauză.

Cercetările de specialitate leagă începuturile dramei liturgice de evoluţia rituală a *tropilor*[2].

Tropii îşi fac apariţia către sfîrşitul secolului al IX-lea, sub formă de interpolări în textul gregorian al mai multor slujbe religioase. La început aceste interpolări erau puţine şi timide; cu timpul, au devenit mai numeroase şi mai consistente, izbutind astfel să dea slujbelor religioase variaţie şi relief, prin introducerea de elemente dramatice. Judecînd după manuscrisele rămase, s-ar crede că *tropii* erau de origine monahală. Iniţial, avem de-a face cu texte în proză; mai tîrziu ele vor fi punctate cu unele intervenţii poetice, dispuse în strofe variate. Nu se respecta o metrică precisă; în genere, însă, aceste strofe se desfăşurau ritmic, cu asonanţe convenabile şi chiar cu rime, adeseori bine întocmite.

Este de crezut că introducerea variaţiilor în textele canonice avea de scop să vină în ajutorul oficianţilor, pentru ca aceştia să memoreze mai cu uşurinţă diferitele cîntări bisericeşti. Ar fi vorba, deci, de un procedeu mnemotehnic: punîndu-se cuvinte pe vocalizele finale, se realizau astfel tărăgănări de note (denumite în latineşte *sequelas* ori *jubili*), de natură să

---

[1] Veniţi, veniţi, pe cine căutaţi în mormînt, credincioaselor (În limba latină.)

[2] Denumirea e latină; o folosim oarecum arbitrar într-o flexiune românească, din lipsa unui termen propriu corespunzător.

imprime anumitor cîntări bisericești (*Aleluia, Kyrie*) o reliefare mai dramatică sau mai multă solemnitate. Lucrurile, însă, nu s-au oprit aici. Către sfîrșitul secolului al X-lea, un călugăr benedictin, Notker[1], dînd la o parte cuvintele sugerate de procedeul mnemotehnic, a pus în locul lor un text propriu și o invențiune muzicală nouă. Exemplul a găsit imitatori. Tutilo (secolul al XI-lea) călugăr de la Sankt Gallen[2], cunoscut ca poet, artist și muzician distins, împinge inovația mai departe. Ajutat de o dublă inspirație, poetică și muzicală, acest călugăr va izbuti ca prin *tropii* lui să creeze o formă lirică nouă, cu o strofică mai liberă, emancipată metric de regulile clasice.

La început, *tropii* aveau formă de monologuri. Dar tendința de dialogare și-a făcut și ea drum; în jurul unor subiecte evanghelice se nășteau astfel diferite drame scurte, care pînă la urmă se vor integra în corpul liturghiei. Pe măsură ce dialogarea se preciza, apăreau și anume exclamații ritmate — *Christicolae! Coelicolae! Quem quaeritis?* — ceea ce contribuia ca textele noilor compoziții să se coloreze cu accente și invocații dramatice.

Dar evoluția continuă. Cîtă vreme un *trop* de tipul lui *Quem quaeritis* s-a păstrat în forma lui inițială, el făcea parte strînsă din corpul liturghiei; de îndată ce începea să crească, fie prin adăugări de diferite parafraze, fie prin îmbogățiri cu episoade provenite și din alte scrieri religioase, tindea spre o existență autonomă. Vechea încadrare în oficiul canonic devenea îngustă, constrîngătoare. Trebuia, deci, să fie reprezentat aparte, ca o dramă sacră sau ca un început de dramă.

Într-o încercare de a sistematiza ceea ce s-a putut stabili pînă acum cu privire la procesul de naștere al dramei liturgice, putem desluși trei faze semnificative.

Prima fază păstrează un caracter strict liturgic. Textele, în proză, folosesc doar cuvinte din scrierile biblice și urmează de aproape tradiția canonică. Invenția este aproape inexistentă. Autorii se mărginesc să pună în dialog fapte cu conținut evanghelic. Nu întîlnim intenții de artă, și nici dorința de succes sau de spectaculozitate. Predomină o preocupare de ordin catihetic: ca masa credincioșilor să cunoască și să deprindă elementele evangheliilor, prin mijloace sensibile, cît mai intuitive. Textele nu aveau prea multă viață. Rostite într-o limbă moartă, de către preoți cărora în majoritatea cazurilor le lipsea aptitudinea scenică, ele erau de fapt o altă formă de liturghie creștină, rezervată mai cu seamă zilelor de mari sărbători religioase ale anului.

Cea de-a doua fază se deosebește prin apariția versificației. Sub formă de intercalări timide încep să se ivească acum mici piese în versuri. Încetul cu încetul, acestea vor cîștiga teren. Inițial erau mai mult imitații după textele liturgice; cu timpul vor căpăta originalitate, făcînd ca partea în proză să alunece treptat-treptat în umbră. Apar acum, deopotrivă, cantici ce tre-

---

[1] Învățat german — poet, muzician, teolog — mort în 1022, supranumit *Germanul*. A tradus, printre altele, *Psalmii*, *Hermeneutica* lui Aristotel și *Consolațiile* lui Boețiu. Într-un secol cu multe puncte obscurantiste, scrierile lui de retorică, de muzică, de astronomie și de matematică au contribuit la răspîndirea cunoștințelor. E socotit printre primii și cei mai însemnați autori de *tropi* și *secvențe*, constînd din pătrunderi în coralul gregorian ale unor elemente polifonice, cu rădăcini în mediul popular.

[2] Mănăstirea Sankt Gallen, întemeiată în secolul al VII-lea, va deveni în secolele IX—X unul din principalele focare de cultură germană medievală.

buiau intonate în cor și bucăți distincte ce urmau să fie recitate de un personaj anumit.

Într-o a treia fază asistăm la victoria deplină a poeziei asupra prozei. Versificația dobîndește forme din ce în ce mai precise și mai constante. Hexametrul și pentametrul, ambele de tip antic, se extind. Proza, inundată de poezie, va deveni un element secundar. Caracterul de liturghie, trecut acum în subordine, începe să dispară.

Limba vorbită, a poporului, începe și ea să-și ceară drepturi. Primele intervenții, destul de sporadice, denotă stîngăcii; dar o dată aceste timidități înfrînte, ne apropiem de clipa caracteristică în care textul dramelor liturgice ni se va prezenta jumătate în limba latină și jumătate într-o limbă curentă. Stanța merge spre generalizare. Deocamdată, n-am putea vorbi de o știință precisă a metrului; sînt semne, totuși, că aceasta începe să se ivească. Iată și o primă dovadă: cezura după al patrulea picior, în versurile cele mai lungi, decasilabice. Imaginea vechilor *tropi* liturgici se stinge; în locul lor își fac drum niște imitații profane, *conductus*[1], cîntări corale puse să alterneze în cursul reprezentației cu părțile recitate.

Cea de-a patra fază, ultima, a fost pentru drama liturgică propriu-zisă o fază de decadență. Sub loviturile perseverente ale unor idei și imagini profane în creștere, era greu ca această dramă să-și mai poată păstra caracterele ei originale. E vorba de idei și imagini prin care începea să se prefigureze, încă în plină perioadă medievală, fenomenul Renașterii.

Explicația încercată mai sus rămîne însă relativă, schematică. Depărtarea în timp, lipsa de documente, greutatea de a pătrunde cu cercetarea noastră într-o ambianță în care între timp s-au petrecut transformări adînci, fac ca în reconstituirile noastre o seamă de colorituri, adiacențe sau implicații ale faptelor în cauză să ne rămînă încă străine. Pe alte planuri, sub alte unghiuri, întîlnim și aici dificultăți ca acelea de care ne-am izbit în analiza dramei antice.

S-au propus asemănări între această dramă și cea medievală. De exemplu: liturghia creștină a mijlocit nașterea dramei medievale, așa cum orfismul a luat parte la nașterea dramei clasice; așa cum ditirambul păgîn a cîntat pe Dionisos, tot așa imnul creștin din teatru îl slăvește pe Dumnezeu; actorii medievali, ca și actorii antici, înainte de a ajunge pe scenă în roluri definite, făcuseră parte dintr-o procesiune populară; așa cum la un moment dat a fost nevoie ca logeionul antic să fie înălțat în spatele orchestrei, tot așa a trebuit ca scena dramei sacre să treacă din incinta bisericii pe scările catedralelor sau pe estrade ridicate în piețele acestora; așa cum reprezentarea dramei clasice ceruse sprijinul plasticii, al muzicii și al dansului, tot așa, teatrul medieval va reprezenta și el o sinteză, încercînd să reunească mai multe arte într-una singură.

Paralelismul cuprins în aceste judecăți rămîne însă mai mult aparent. Teatrul antic și teatrul medieval s-au format pe planuri și în direcții

[1] O varietate perfecționată a *tropului*, în sens polifonic. Compoziție mai liberă, totuși în formă strofică, pe texte latine în versuri. A apărut în secolul al XII-lea; e frecvent în secolul al XIII-lea, ocupînd un loc de seamă în desfășurarea dramei liturgice. Se distinge preocuparea pentru melodii frumoase, accesibile, ușor de învățat, deschizînd ferestre și înspre cîntecul mai vesel, de lume.

proprii, în funcție de condiții istorice diferite. Asemănările constatate țin propriu-zis de o manifestare generală a fenomenului dramatic, privit în esență și în mișcările lui directoare.

Asupra raporturilor dintre drama antică și drama medievală s-au purtat discuții prelungite. Se consideră, anume, că între cele două drame s-ar afla o prăpastie; că între copilăria hieratică a uneia și bătrînețea profană a celeilalte există deosebiri mari, radicale; că zvîrcolirile istorice din ultimele secole ale antichității și răsturnările din primele secole ale evului mediu au făcut ca tradiția dramatică să se frîngă. Se conclude, astfel, că teatrul antic a putut trimite în teatrul medieval cel mult unele prelungiri vagi, nesemnificative, ca de pildă spiritul *histrionilor* de la Roma, pe care l-am regăsi perpetuîndu-se oarecum în manifestarea *farsorilor* medievali.

L. Petit de Julleville, importantul cunoscător al *miracolelor* și *misterelor* medievale, susține că drama liturgică nu datorează nimic, nici măcar o umbră de amintire, lui Sofocle ori lui Seneca. Un caz ca acela al autoarei Hrotswith von Gandersheim — de care ne vom ocupa într-un capitol următor — iese cu totul din regulă și merită o considerare aparte.

Teza susținută de acest învățat este, însă, infirmată prin faptul că în viața manifestărilor de teatru a existat întotdeauna un fond indivizibil — un fond legat de natura reflectării dramatice și de funcțiunea socială a acestei reflectări — capabil ca peste oricîte salturi ori transformări, să dea manifestărilor în cauză unitate și continuitate.

3. Influențe profane

Pînă în secolul al XIII-lea, epocă în care limbile naționale și-au putut face un drum mai marcat în literatură, teatrul religios medieval era scris și reprezentat în limba latină, limba oficială a cultului catolic. Avem însă dovezi de existență și a unor drame sacre de proveniență bizantină, scrise deci în limba greacă.

Principala atenție ne este reținută de un poem dramatic bizantin *(Cristos suferind)*, compus în secolul al XI-lea, probabil de către un învățat teolog, al cărui nume s-a pierdut[1]. Acțiunea se dezvoltă în jurul personajului Theotocos (fecioara Maria), iar accentul cade pe zdruncinarea sufletească produsă de supliciile fiului său. Remarcăm în compunerea piesei cîteva filiațiuni clasice, ceea ce o face semnificativă ca monument literar. Anumite scene, de pildă, ne amintesc episodul păstorului din *Antigona*. Vibrarea prelungă, și deopotrivă mila de care Theotocos se simte cuprinsă la vederea

[1] Paternitatea acestei scrieri a stimulat numeroase ipoteze și cercetări erudite. În toate manuscrisele rămase există un preambul în care opera este atribuită unui „Grigore teologul". Nu s-a putut stabili dacă e vorba de Grigore din Nazianz, cunoscutul episcop al Antiohiei, sau de acel preot Grigore, despre care aflăm în *Istoria ecleziastică* a lui Sozomen că ar fi compus piese de teatru creștin, după modelul tragediilor lui Euripide și al comediilor lui Terențiu. O altă ipoteză, emisă de cercetătorul francez Ch.Magnin, potrivit căreia ne-am afla în fața unei rapsodii de poeme dramatice compuse în secolele IV—VIII, e socotită ca neîntemeiată. În genere, cercetătorii sînt de acord că piesa a fost compusă în secolul al XI-lea, ceea ce o face contemporană cu primele drame liturgice din Occident.

suferinței umane, o apropie oarecum de Atossa, mama lui Xerxe, din *Perșii* lui Eschil. În scenele de emoție intensă, cînd sărută rănile fiului răstignit sau cînd trece de la stări de deznădejde la altele de speranță și de iluminare, seamănă pe linie pasională cu eroinele lui Euripide.

Autorii bizantini, avînd desigur în minte imaginea tragediilor antice, au încercat să transpună dramaturgic cîteva subiecte biblice socotite mai importante. N-au izbutit, însă, decît într-o măsură limitată; lumea bizantină, atît de receptivă în alte direcții ale culturii, n-a putut să vină în creația de teatru decît cu manifestări minore[1].

Revenind la dramele liturgice din Apus, și anume la influențele profane pe care aceste drame au început să le resimtă încă de la primele lor afirmări, trebuie să menționăm mai întîi procesul marcat de secularizarea limbii.

Atîta vreme cît dramele liturgice făceau corp strîns cu seriviciul religios, ca părți integrante ale acestuia, ele s-au desfășurat în limba latină. Pe măsură însă ce-și constituiau o existență aparte, transformînd momentele rituale în unități dramatice, influența limbii vorbite devenea evidentă și determinantă. Cu cît poporul începea să fie mai interesat de aceste spectacole, încercînd să le găsească înțelesuri și să se apropie de ele, cu atîta dorea să le audă rostite în vorbirea lui curentă. S-a deschis deci o luptă surdă între limba „sacră" și cea „vulgară", care n-a fost nici scurtă și nici ușoară.

În procesul astfel început, constatăm ca un prim moment de seamă constituirea dramelor bilingve: bază latină cu diseminări în creștere de limbă vulgară. Pe fonduri biblice întîlnim reminiscențe din literatura latină, în special din Virgiliu (în *Adorația magilor*, în *Fecioarele înțelepte și fecioarele nebune* ș.a.). Accente vulgare, cu pronunțată notă dialectală, pătrund în textul latin, uneori într-o formă stîngace și sfioasă, alteori cu îndrăzneli predominante. Părțile poetice, în special, păreau mai sensibile decît celelalte la asemenea modificări. Schimbările în cauză nu urmau reguli anumite. Totuși, aveau parcă în vedere o logică interioară a situațiilor: se începea cu pasajele mai încărcate de imagini ori de sentimente ale vieții curente, pentru ca numai după aceea să se treacă și la celelalte, de un ordin mai general, cu înfățișări mai abstracte.

Prin trecerea timpului, limba latină a început să fie uitată, ieșind cu totul sau în bună parte din deprinderile omului obișnuit. Se impunea, deci, ca textele dramatice să fie traduse în limba curentă. Adesea, nu era vorba de traduceri propriu-zise, ci mai mult de niște parafrazări, în cadrul cărora

---

[1] Nu se știe dacă această piesă bizantină a fost reprezentată scenic. Pare mai probabil c-a fost scrisă pentru citire. Lumea medievală din țările occidentale n-a cunoscut-o. A pătruns aici abia în secolul al XVI-lea, adică într-o perioadă în care drama liturgică își încetase existența, în traduceri latine datorate unor oameni de litere ai Renașterii. Putem spune, deci, că în mișcarea dramatică propriu-zisă a evului mediu această piesă a reprezentat un fenomen izolat. Ea rămîne totuși semnificativă și ilustrativă în ce privește anume afinități și filiații între drama antică și drama creștină. Ne gîndim, de pildă, la trăsături ca acestea: asemănările dintre pateticul suferinței de pe Golgota cu acela al lui Prometeu pe stînca din Caucaz; împlinirea de către Cristos a *Scripturii*, așa cum eroii tragici trebuiau să împlinească voința Moirei; plînsetele sfîșietoare ale Fecioarei, amintind pe acelea ale Hecubei și ale Andromacăi; ideea că fie și în toiul celei mai mari dureri ne rămîne, totuși, speranța și presimțirea salvării.

se puteau strecura tot felul de intervenții profane, de aluzii la fapte mai mult sau mai puțin actuale. O parte din acestea, trecînd de la nota lor convențională de pietate religioasă la una de manifestări vesele, rivalizau în această privință — în umorul lor savuros și în trivialitatea lor zgomotoasă — cu repertoriul jonglerilor din bîlciuri și de pe străzi.

Tot printre influențele profane avem de menționat și contribuția școlilor. E vorba de acele școli claustrale și diocezane, care prin magiștrii și studenții lor au luat parte la procesul amintit de secularizare. La început, aceste școli — din care cu timpul se vor forma pe alocuri universități medievale — funcționau ca anexe de mănăstiri sau de biserici-catedrale. Deși patronate de biserică și concepute exclusiv în vederile ei, școlile în cauză lăsau ca în atmosfera lor intimă să pătrundă și ecouri dinafară, de altă natură decît cea strict teologică. Nu toți studenții pe care îi promovau rămîneau în cler ori în ordine monastice. Mulți dintre ei se încadrau în ordine minore, ceea ce le îngăduia să fie prezenți și în viața socială, ocupînd aici funcțiuni publice, devenind avocați, medici sau notari, uneori îmbrățișînd pînă și meșteșugul armelor. Formal, aparțineau bisericii; practic, însă, aceasta se afla în neputință de a le controla mișcările.

Menționăm, aici, și existența unor „clerici rătăcitori" *(vagantes)*, în realitate „școlari", denumiți și *goliarzi*, adică fii spirituali ai unui legendar Golias, episcopul „călugărilor răi, vicioși, jucători și traficanți cu bunuri sfinte". Au apărut, începînd din secolul al XII-lea, în Germania, Franța, Italia și Anglia. Unii dintre ei formau un fel de boemă a clericaturii, cu trăsături libertine și aplecări spre vagabondaj. În mare parte trecuseră prin școli; cunoșteau limba latină și regulile versificației clasice. Practicau o literatură laicizantă, cuprinzînd satire împotriva bisericii și a moravurilor pontificale de la Roma. În cîntecele lor găsim versuri ca acestea: „Lumii singură stăpînă, /Roma vrea să-i fie"; „Sfînta curie ajuns-a/ În rînd cu samsarii" ș.a. Întîlnim, de asemenea, aluzii ironice la diferite dezbateri scolastice, cîntece de dragoste și de beție, povestiri și luări în rîs, unele în notă lascivă și licențioasă, altele în spirit de opoziție pronunțată. Avem în toate acestea o seamă de imagini pitorești ale vieții studențești medievale, cu încercări semnificative de emancipare. Vaganții erau și muzicieni, compozitori și deopotrivă interpreți. Au contribuit la propagarea atît a cîntecului popular cît și a celui cult, acesta din urmă compus cu știință în stil de *conductus* și motet.

În cadrul de școală al vremii au apărut și așa-numitele *jocuri școlare (ludi)*; sînt manifestări vii și instructive, care prin încetățenire mai îndelungă vor avea repercusiuni importante în viața și evoluția dramei medievale.

Jocurile în cauză erau reprezentații de teatru religios, organizate de către profesori și studenți. Au debutat prin a lua ca modele strofele latine pe care mai demult le compuseseră Notker și Tutilo, călugări erudiți, poeți și muzicieni, de la Sankt Gallen. Mai tîrziu, în secolul al XII-lea, s-au condus după *Istoria lui Daniel*, dramă religioasă scrisă de Hilarius, un poet de origine engleză, dar care trăise multă vreme în Franța, unde fusese elevul lui Abélard. Ca sală de teatru se întrebuința refectoriul mănăstirii. Cînd reprezentarea acestor *ludi* se făcea numai pentru personalul clerical sau școlar al mănăstirilor, se întrebuința exclusiv limba latină. Se organizau însă și

reprezentații mai largi, la care erau invitați oameni din împrejurimi: nobili, burghezi, proprietari de pămînt. Întrucît mulți din aceștia nu mai știau latinește, era necesar ca măcar în parte să se vorbească și pe înțelesul lor.

Se ajungea, astfel, ca în teatrul sacru să fie intercalate și pasaje laice, inspirate din *quadrivium* și compuse în limba vulgară. Cu timpul, înmulțindu-se, ele aveau să împingă textul biblic în umbră. La aceasta ajutau și școlile, în măsura în care învățarea cu seriozitate a limbii latine făcea ca în atmosfera lor să dăinuiască încă un sentiment al fenomenului clasic, cu implicațiile lui profane. O dată o asemenea tendință pusă în mișcare, ea va continua să crească. Din orice își va constitui noi prilejuri de afirmare. Notăm, mai cu seamă, jocurile organizate în onoarea sfîntului Nicolae, patronul studenților; acestea erau binevenite, pentru ca tinerețea și nevoia de viață să izbucnească impetuos, cu momente îndrăznețe de satiră, de sarcasm și de malițiozitate.

Menționăm, mai departe, o seamă de oficii pseudoliturgice, cunoscute sub denumirea generală de sărbători ale „proștilor", ale „nebunilor", ale „măgarilor" sau mai pe scurt: *Nebunul, Măgarul.* Erau susținute de clerul inferior, în zile de sărbătoare (ajunul Anului nou), cînd i se acordau unele momente de libertate, cu ieșiri de sub constrîngerile canonice. La adăpostul fondului religios, ele puneau în mișcare o vervă indiscretă, cu intenții de sarcasm și parodie, fie împotriva ceremonialului liturgic, fie chiar împotriva unor superiori ai cultului catolic. Notăm, anume, aducerea în biserică a unui măgar de lemn ca să fie slăvit cu „cîntece măgărești" sau cupletele de preamărire ironică pentru „papa proștilor". Ecourile acestor manifestări răzbăteau și în afară, dînd satisfacție sentimentului popular.

Tot în secolul al XII-lea, paralel cu acțiunea școlilor, trebuie să menționăm și o acțiune similară a *confreriilor,* asociații religioase formate din clerici și laici, cu scopul de a comemora anumite evenimente ale bisericii sau de a practica în comun diferite acte ale cultului. După documentele rămase n-am putea să reconstituim cu exactitate în ce măsură aceste confrerii au contribuit la secularizarea dramei sacre; se pare însă că proporția este apreciabilă. Membrii laici aveau desigur exigențe peste care teologii și clericii nu puteau să treacă cu ușurință. În ce privește fastul pus în desfășurarea serbărilor, trebuie să admitem că acesta avea de satisfăcut două serii de condiții: cele ale practicii religioase propriu-zise și cele ale nevoii de spectacol, crescute din emancipări și preferințe populare.

Intervenția *ludi*-lor devenea evidentă. Se petrec pătrunderi de elemente laice, care făceau ca piesele în cauză să-și piardă din calmul lor hieratic, din atmosfera lor evanghelică; se aducea astfel în desfășurarea reprezentațiilor un plus caracteristic de mișcare și de intensitate dramatică.

Dramele liturgice reprezentau în intenția medievală o ilustrație asemănătoare cu sculpturile de pe fațadele catedralelor. În totalitatea lor, aceste sculpturi alcătuiau un vast catehism ilustrat, menit să comunice credincioșilor conținuturi ale epopeii creștine și înțelesuri curente de știință, de filozofie sau de morală populară. Mulțimea statuilor de personaje biblice ori hagiografice se dubla cu mulțimea celor puse să figureze alegoric vicii și virtuți, arte, științe, meșteșuguri, tipuri de muncă, aspecte ale naturii;

într-un cuvînt, tot ce putea să intre într-o viziune a vremii asupra lumii și asupra vieții. Ne aflăm în fața unui belșug de imagini care, pe deasupra alinierilor lui dogmatice, lăsa să transpară în fața credincioșilor o largă scenă de tipuri și de mișcări. Atitudini de contemplație și de tăcere alternau cu atitudini contrarii, violente și impetuoase. Pe fizionomia fecioarelor, a sfinților, în genere a celor „aleși", puteau fi deslușite ca întipăriri afective stări de blîndețe mistică, de înseninări hieratice, de plutiri în sfere de fericire; pe alte figuri, de profeți, apostoli, martiri, părinți ai bisericii sau de personaje istorice, după natura luptei duse de fiecare, apăreau trăsături de energie și hotărîre. Basoreliefurile aduceau vaste compoziții divine și laice, urmînd în genere firul unei acțiuni intense, din care putem deduce că ideea religioasă nu era atotstăpînitoare. Observarea realității, cu implicațiile ei umane, își cerea deopotrivă drepturile. Fațada catedralelor apărea astfel ca o carte deschisă, în care atît medievalul singuratic cît și mulțimile vremii puteau să găsească indicii sau răspunsuri la întrebările vieții. Toate, firește, purtau o întipărire de suveranitate a bisericii. Nu e mai puțin adevărat, însă, că în transparența acestora apăreau și tot atîtea semne profane, izvorîte din forțe și din adîncuri umane mai puternice decît dogmele epocii.

Revenind la drama liturgică, trebuie spus că aceasta încerca să cuprindă în ea o pedagogie asemănătoare. Variau doar mijloacele; semnificația rămînea aceeași. Includerea de reprezentări scenice în cuprinsul slujbei religioase avea de scop să aducă mulțimilor de credincioși o facilitare a înțelegerii fenomenelor biblice, întocmai ca ilustrațiile intuitive într-o carte de începători sau de popularizare. Ceea ce pe fațadele catedralelor se urmărea prin figurări în piatră, în dramele liturgice se realiza prin texte teologico-poetice, prin personaje și prin joc de scenă. Avem astfel de-a face cu o primă formă dramatică de tip constituit, prin care biserica a urmărit să asocieze manifestarea de teatru în opera ei de școală și de predicație mistică.

4. Clasificarea dramelor; punerea în scenă.

Dramele de care ne ocupăm, unele compuse pe de-a-ntregul în latinește, altele în *farcita* (amestec de latină cu idiomuri vulgare), urmau în genere cronologia și ierarhiile anului liturgic. Reprezentarea lor avea loc în zile prescrise, așa încît evenimentele religioase comemorate în aceste zile să fie scoase mai în lumină, cu fast și dramatism. Le putem grupa în cicluri, după legătura lor cu principalele momente ale calendarului religios.

Avem, mai întîi, ciclul *nativității*. Evul mediu s-a complăcut ca în jurul sărbătorilor de Crăciun să întrețină o atmosferă de interes și de popularitate. Dintre manifestările admise, unele păstrau urme păgîne, continuînd oarecum prin nota lor de veselie dezlănțuită și licențioasă spiritul saturnalelor antice.

Ca texte dramatice propriu-zise, dispunem de dovezi începînd din secolul al X-lea. De la o seamă de *tropi* simpli, reprezentînd în special adorarea păstorilor, s-a trecut la drame oarecum constituite, cu personaje mai numeroase și cu acțiune mai conturată. Citâm *Fecioarele înțelepte și fecioarele*

nebune[1], al cărei text ni s-a păstrat într-un manuscris de la mănăstirea Saint-Martial din Limoges. Prin conținut nu avea legătură directă cu ideea nativității; făcea totuși parte din manifestările dramatice puse să întregească atmosfera biblică a zilelor de Crăciun. Găsim în ea și situații diferite de textul evanghelic, ceea ce îi dădea o semnificație aparte; e vorba de rătăcirea fecioarelor nebune, de revenirea lor și de recunoașterea greșelii, momente în care poetul medieval necunoscut a pus de la sine, probabil pentru a le face mai expresive și mai dramatice. În același manuscris figurează și piesa *Profeții*, compusă toată în versuri latinești și concepută ca o lecție de Crăciun; părțile de bază rostite de predicatorul principal erau puse să alterneze cu pasaje declamate melopeic de către mai multe personaje secundare. La început, drama făcea parte strictă din manifestarea liturgică. Cu timpul, prin bogăția decorului și a punerii în scenă, s-a transformat din dramă religioasă în dramă semiprofană. Numărul mare de personaje, egalitatea lor în rang (unele versiuni ajunseseră la douăzeci și șapte de personaje) și bogăția de incidente presărate în cursul acțiunii au făcut ca această piesă să se dividă, cu tendința ca în noile drame fiecare profet din drama-matrice să devină personaj central. Dintre toți, de cea mai multă atenție s-a bucurat profetul Daniel, ale cărui fapte vor inspira două drame notorii: una datorată lui Hilarius, elevul lui Abélard, și cealaltă anonimă, reprezentată întîia oară la Beauvais, în secolul al XII-lea, de către tineretul clerical și studențesc al orașului. Notăm, deopotrivă: o dramă a *Inocenților*, cuprinzînd masacrul pruncilor, și o dramă a *Magilor*, cu prezentarea darurilor și defilarea procesională a personajelor.

Într-un manuscris din secolul al XIII-lea, aparținînd bibliotecii din München, se găsește textul în latinește cu unele amestecuri de germană veche al unei drame liturgice de proporții mari, avînd aproape semnificația unui *mister* al nativității. Nu poartă o denumire efectivă. Găsim în ea, de fapt, o reuniune de drame mai mici: o dramă a profeților, o dramă a buneivestiri, o dramă a păstorilor, o dramă a pruncilor inocenți și o dramă a magilor. Se desemnează — am putea spune — o tendință spre construcții dramatice mai largi, tendință care în secolele următoare se va cristaliza prin apariția miracolelor și a misterelor.

Un alt ciclu de egală însemnătate e ciclul „*învierii*". Dramele din acest ciclu s-au produs ceva mai tîrziu decît celelalte; înainte de secolul al XIII-lea nu avem nici o indicație în materie. Poezia dramatică a ezitat cîtăva vreme pînă să înscrie patimile și moartea printre temele sale. E adevărat că și punerea în scenă cerea un aparat mai dificil decît în cazul celorlalte.

Ultimul ciclu se referă la diferite episoade din viața sfinților. Două, în special, erau figurile mai larg reprezentate: sfîntul Paul, prin actul său de conversiune povestit în *Faptele apostolilor* și cuprins ca parte integrantă în *Noul Testament*, și sfîntul Nicolae, ca patron al tineretului, al elevilor și al clericilor, ceea ce îi asigura în simțirea medievală o popularitate mai marcată decît celorlalți.

Dramele liturgice, în genere, nu urmăreau să epuizeze scenic situațiile reprezentate, ci numai să sugereze, lăsîndu-se ca întregirea tablourilor să fie

[1] O versiune germană a piesei a fost reprezentată la Eisenach, în 1322.

făcută de către imaginația credincioșilor-spectatori. De aceea, prin sobrietatea lor păreau reci, uscate. *Misterele*, mai tîrziu, vor urma o cale diferită; în cadrul lor, reprezentarea scenică va pune în mișcare un aparat vast, putînd să acopere mari întinderi ale imaginației comune.

Asupra felului cum aceste drame erau puse în scenă, găsim referințe în chiar unele texte păstrate, precum și în diferite didascalii, constînd din note explicative adăugate textului și din indicații practice de scenografie.

Momentul nașterii, de exemplu, este marcat într-un manuscris aflător în biblioteca de la München prin recomandări scenice ca acestea: „Maria se va culca pe patul său și va aduce pe lume un copil *(Maria vadat in lectum suum... et pariat filium)*; Iosif, într-o ținută convenabilă, cu barbă lungă, va sta lîngă ea *(Cui assideat Joseph in habitu onestu et prolixa barba)*" etc., etc. Unele din aceste indicații de regie purtau în ele o notă de solemnitate înaltă; altele, dimpotrivă, urmau un realism naiv și rudimentar. Pe de o parte, corul de copii trebuia să figureze glasul din cer al îngerilor; pe de altă parte, de capătul unei sfori pornite din bolta bisericii trebuia să atîrne o stea din lemn poleit, iar jos, în staul, trebuia să se mimeze actul nașterii, cu amănunte naturaliste, inclusiv gesturile moșirii. Unele episoade erau reprezentate fugitiv și schematic; altele, dimpotrivă, beneficiau de o dramatizare mai largă și puneau în acțiune diferite accesorii scenice. Maria cu pruncul în brațe intra în Egipt pe un măgar de lemn, făcut în mărime naturală și tras pe rotile. Cînd vreun personaj sacru pătrundea în templu, trebuia ca idolii să se clatine pe locurile lor și apoi să se prăbușească la pămînt, risipindu-se în țăndări. Scenele de adorație se petreceau în fața credincioșilor; scenele crude sau cele care ar fi necesitat complicații dificile de regie erau puse să se petreacă în culise.

În dramele din ciclul *„învierii"*, la început, mormîntul era doar indicat simbolic; cu timpul a și fost figurat. Dintr-un manuscris italian, datînd din secolul al XVI-lea, deducem că mimica și gesturile actorilor erau observate de aproape, în care scop se dădeau indicații precise și amănunțite. Iată, de exemplu, un extras din rolul Magdalenei, în drama *Plînsetele celor trei Marii*:

„*Magdalena* (aici ea trebuie să se întoarcă spre bărbați cu brațele întinse): O, frați (se reîntoarce către femei) și surori! Ce s-a ales din nădejdea mea! (aici trebuie să se bată cu mîna în piept). Ce mă mai poate mîngîia? (aici, să ridice mîinile în sus). Ce fapt ne-ar mai putea scăpa? (aici, cu capul aplecat în jos, să se arunce la picioarele celui răstignit)" etc., etc.

Personajele feminine erau interpretate de bărbați. Astfel, rolurile fecioarelor erau ținute de către clerici, înfășurați în dalmatice largi, avînd patrafirul adus pe cap ca un văl și ținînd în mînă lampa mistică. Într-un manuscris ce ni s-a păstrat, după ce împotriva fecioarelor nebune s-a rostit pedeapsa veșnică, se face următoarea mențiune: *„Modo accipiant eas Daemones, et praecipitantur in infernum"* (să le ia demonii și să le arunce în infern). Această indicație ne obligă să presupunem că acțiunea se petrecea cu oarecare punere în scenă. Probabil demonii erau figurați prin actori anume travestiți. Bănuim că intrarea în infern era reprezentată printr-o groapă din care se vedeau ieșind flăcări și fum; nu este exclus ca deasupra acesteia să se fi văzut și un cer înstelat, spre care aveau să se urce fecioarele înțelepte, în vreme ce celelalte trebuiau tîrîte în infern.

În desfășurarea acestor reprezentații muzica avea o parte însemnată de contribuție. Ni s-a păstrat, în transcripții convenabile, muzica de la cîteva zeci de drame liturgice. Corul era împărțit în două grupe, dispuse antifonic. Inițial, muzica acestor drame era însuși cîntul liturgic; se adăugau melodii speciale doar pentru pasajele dialogate care nu făceau parte din textul liturgic propriu-zis. Cu timpul, cîntecele de ritual și-au îmbogățit expresia. În cadrul lor a început să se dezvolte armonia și să-și facă drum ideea de acompaniament, susținută prin orgă și instrumente de coarde. Interpretarea devine mai vie, mai bogată, mai individualizată. Cîntul gregorian este încă dominant; dar în tradiția lui psalmodică, egală ca ton și ca întindere, își fac totuși drum și accente mai îndrăznețe, capabile să exprime stări emoționale, momente de bucurie și de petrecere, intenții de umor și malițiozitate.

Multă vreme dramele liturgice s-au desfășurat în incinta bisericii. Aici, ele aveau drept scenă spațiul format din cor (partea rezervată clericilor), eventual navele laterale, altarul și amvonul bisericii; sacristia îndeplinea oficiul de culise. Cu timpul, cînd asistența s-a mărit, s-a simțit nevoia ca jocul să fie mai strîns, devenind prin aceasta mai plin și mai concentrat; totodată trebuia ca acțiunea din piese să capete și ea mai multă unitate, sporindu-se în același timp verosimilitatea situațiilor. S-a ajuns astfel la ridicarea unui eșafod în centrul corului; suite pe acesta, personajele angajate în reprezentarea dramei se puteau deosebi în mod evident de celelalte. Eșafodajul purta denumirea de *podium* sau *puy*. Curînd, și această perfecționare dramatică avea să nu mai fie de ajuns. Atît numărul spectatorilor cît și exigențele acestora deveneau din ce în ce mai mari. Se simțea nevoia ca la marile sărbători jocul să fie mutat în aer liber: în fața portalelor de biserici și catedrale, în piețe publice, cîteodată și în cimitire. Peste puțin, excepția avea să se generalizeze. Fusese greu pînă la ivirea primei spărturi; dar o dată produsă, spărtura avea să se lărgească necontenit. Gustul popular pentru manifestările de teatru era în creștere; iar prin ieșirea reprezentațiilor din biserică începea să se profileze la orizont un aspect nou, esențial, al teatrului medieval: aspectul profan.

Calificarea de „dramă" dată acestor manifestări e oarecum exagerată. Important, într-o dramă, e ca aceasta să construiască și să includă caractere. Or, acțiunea din piesele în cauză n-avea o asemenea putere. La unele personaje, într-adevăr, apar anumite trăsături caracteristice: Magdalena e „mondenă"; Irod e crud; păzitorii mormîntului sînt fanfaroni etc. Sînt însă trăsături prea slabe pentru a conduce la individualități dramatice bine conturate. Teatrul liturgic a înscris progrese importante în ce privește întinderea reprezentației și fastul punerii în scenă, dar nu și în ce privește zugrăvirea și analiza de caractere. Această slăbiciune, ca și conținutul lor depășit repede de vreme, a făcut ca dramele liturgice să aibă o viață relativ scurtă, doar între hotarele epocii medievale.

Aservirea ei față de biserică a contribuit ca drama liturgică să nu-și poată asocia procese psihologice mai vii, capabile să pună în mișcare sentimente, conflicte, deliberări de conștiință, observări mai susținute asupra realității. Întîlnim în aceste drame, nu un om îndeajuns de activ, stăpîn pe sufletul său în fața întrebărilor pe care i le-ar fi ridicat lumea și viața, ci

o umanitate ștearsă, nediferențiată, stăpînită în bună parte de ignoranță, superstiție și misticism.

Un asemenea impersonalism, uniform, lipsit de nuanțe și reliefuri, fără putința de a individualiza caractere și situații, nu avea cum să atingă mari niveluri literare și, implicit, cum să întrețină intensități dramatice.

5. Reminiscențe clasice: Ausonius, Hrotswith

În umbra dramelor religioase, cîteodată chiar la adăpostul acestora, mintea clasică a continuat să-și trimită unele prelungiri. Dintre acestea, trebuie menționate — fiind caracteristice — încercările de dramă ale învățatului Ausonius și ale călugăriței Hrotswith.

Decimus Magnus Ausonius, cunoscut om de litere și poet latin din Bordeaux, a trăit între anii 309 și 394. Se bucura de o mare reputație ca avocat, profesor de gramatică și de retorică și scriitor. Aflîndu-se în serviciul împăratului Valentinian, a fost constrîns să treacă la creștinism. Moralmente, însă, rămăsese legat de fenomenul clasic, la care ar fi fost bucuros să se reîntoarcă. Scrierile sale poartă în ele un farmec bizar, provenit în bună parte tocmai din acest conflict de atitudini. Piesa *Jocul celor șapte înțelepți (Ludus septem Sapientium)*, socotită drept cea mai caracteristică dintre piesele profane scrise într-o latină mai tîrzie, ne dă o confirmare sugestivă.

Piesa e compusă dintr-o serie de monologuri, avînd ca fir conducător defilarea înțelepților: Solon, Chilon, Cleobul, Thales, Bias, Pittacus și Periandru. Sînt îmbrăcați în *pallium*, mantaua greacă adoptată de romani în timpul Republicii. Fiecare, venind în fața scenei, își va expune o profesiune de credință, formulată în maxime, sentințe, comentarii sau concluzii contemporane.

Desfășurarea, privită în întregul ei, purta o pecete profană. Culoarea, mișcarea pe scenă, îmbrăcămintea personajelor, ideile, spectacolul în ansamblu — toate acestea ne indică, încă, o atmosferă de teatru greco-roman. Recunoaștem însă, sub haina clasică, unele semne de propagandă creștină. Maximele și pledoariile amintite erau în așa fel alese, încît înțelepciunea din ele să întindă punți de legătură înspre noua morală creștină, în special prin ideile de resemnare, de umilință ori de acțiune lipsită de trufie, din aforismele stoice ale celor șapte înțelepți. E un fenomen precursor, cu rădăcini în antichitate.

Șase sute de ani mai tîrziu, către jumătatea secolului al X-lea, într-o perioadă încă nelămurită a teatrului medieval, comedia latină a marcat încă un moment de zvîcnire, prin cele șase piese ale Hrotswithei, superioara mănăstirii de la Gandersheim, în apropiere de Braunschweig. Sînt imitații după Terențiu, cum afirmă însăși autoarea, care urmărea, însă, nu să aducă poetului latin o nouă consacrare, ci să-l combată: folosind mijloace artistice asemănătoare, în loc de episoade cu femei impudice și vicioase, să pună în lumină virtuțile feminine.

Ce știm despre viața acestei neobișnuite autoare? A intrat în călugărie la vîrsta de douăzeci și trei de ani, după ce mai întîi — se crede — ar fi cunoscut o experiență a vieții și a pasiunilor. În mănăstire s-a dedicat studiului;

compunea totodată și poeme religioase, într-o notă a timpului de simplitate naivă, rudimentară și pură. A fost supranumită „minunea Germaniei", *rara avis Saxoniae.*

Cele șase comedii se numesc: *Gallicanus, Dulcitius, Callimachus, Abraham, Paphnutius, Sapiens.* Manuscrisul a fost descoperit și publicat în secolul al XV-lea de către Konrad Celtes (Pickel), profesor la Universitatea din Viena. Cercetători ulteriori — Villemain, Charles Magnin — văd în aceste piese „capodopere de grație și de simplitate elegantă". Sînt scrise într-o proză latină corectă, amintind mai degrabă trăsăturile clasice decît vulgarizările produse între timp. Acțiunile se desfășoară în linii largi, cu personaje puține. Eroii sînt luați din legende și din istoria bisericii. Piesele sînt construite în cîte un singur act. Există un fir ce le străbate pe toate, unindu-le: triumful și elogiul castității. În unele piese, ca *Abraham* și *Paphnutius*, scriitoarea nu se sfiește să aducă în scenă momente îndrăznețe, de un realism viu, pe alocuri aproape licențios. Sîntem purtați prin case de perdiție, unde ermiții vin să salveze o fată din ghearele desfrîului. Tema din *Callimachus* — iubirea poate supraviețui morții — are atingeri îndepărtate cu tema tratată de Shakespeare în *Romeo și Julieta. Sapiens*, care mai poartă și titlul *Credință, speranță și milă*, aduce pe scenă povestea dureroasă a unei mame obligate să asiste la martirizarea celor trei fii ai săi de către călăii împăratului Hadrian. În *Dulcitius* apare satira bufonă a unui îndrăgostit dintr-o dată de trei fecioare, refuzat de toate trei și trebuind să se mulțumească pînă în cele din urmă cu slaba consolare de a le săruta tingirile și căldărușele din bucătărie.

Dialogurile, deși naive și stîngace, reușesc să imprime viață și mișcare. Presărarea cu gîndiri frumoase, înalte, concepute în stil de maximă, dau textului — cel puțin din loc în loc — noblețe și demnitate. Anumite pasaje din prefață ne dovedesc că autoarea a lăsat cu dinadinsul ca în text să apară momente și formulări licențioase. Ca și cum ar fi presimțit obiecțiile ce i se puteau aduce, vine cu explicații care pe alocuri sună destul de limpede.

Întîi își definește intențiile: „... în locul unor desfrînări de femei păgîne, să pună povestea plină de înălțimi a unor fecioare credincioase". Mai departe, găsim explicația așteptată: „... un lucru, totuși, mă tulbură: a trebuit, prin chiar rostul acestei scrieri, să las ca pana mea să zugrăvească rătăcirea unor suflete prinse în iubiri neîngăduite sau să descrie amăgitoarea dulceață a unor întîlniri pasionale, toate acestea fiind lucruri neîngăduite. Să presupunem că din teamă sau din prudență m-aș fi ferit de asemenea subiecte; în acest caz, gîndul meu de a cinsti și de a vă împărtăși gloria sufletelor nevinovate ar fi rămas neîmplinit. Căci, să știți: cu cît cuvintele îndrăgostiților sînt mai seducătoare, cu atîta slava ajutorului ceresc e mai bogată și cu atîta meritul celor triumfători va avea mai multă strălucire."

6. Jocul lui Adam

Procesul de înlocuire a limbii latine cu limba vorbită a făcut întîii lui pași hotărîtori în Franța. Între punctele ei glorioase, literatura veche franceză numără și pe acela de a fi dat la iveală prima operă dramatică scrisă în întregime într-un idiom național. Este vorba de *Jocul lui Adam* — pe scurt *Adam*

— al cărui text în dialect normand datează din secolul al XII-lea şi ni s-a păstrat într-un manuscris aparţinînd bibliotecii din Tours. Autorul a rămas necunoscut. Presupunerile că acesta ar fi fost Robert Wace, cunoscutul truver normand din secolul al XII-lea, sînt neîntemeiate. Manuscrisul a fost descoperit şi publicat de către Victor Luzarche, în 1854.

Acţiunea constă din prelungirea şi dezvoltarea unei drame liturgice mai vechi, *Procesiunea profeţilor*. Avem de-a face cu o juxtapunere de trei piese diferite, alcătuind o trilogie în toată puterea cuvîntului: o piesă despre Adam, o alta despre Abel şi una cuprinzînd procesiunea profeţilor.

Literar, piesa prezintă merite evidente. Dialogurile se succed cu vivacitate. Replicile personajelor sînt distribuite cu promptitudine. Acţiunea se desfăşoară cu naturaleţe, fără lungimi obositoare sau situaţii divagante. Avem motive să afirmăm că autorul dramei deţinea un meşteşug scenic deosebit. Ştia să dozeze părţile acţiunii, să stabilească în cuprinsul acesteia momente principale şi momente ajutătoare, să dea personajelor expresie şi mişcare, să realizeze viaţă. Prin pana acestui autor rămas necunoscut, limba franceză a dezvăluit pentru întîia oară aptitudinea ei de a se realiza în formă dramatică.

La acestea se adaugă şi puterea de a se zugrăvi caractere, în orice caz de a se da mişcare şi adevăr unor situaţii psihologice. Demonul, ca seducător, vorbeşte un limbaj real al seducţiei. Slăbiciunea femeii, credulitatea, curiozitatea ei nestăpînită, într-un cuvînt, trăsăturile care au putut-o îndemna spre „păcat", sînt puse în lumină cu o gradare firească şi sugestivă. Scena ispitei e condusă cu abilitate. Motivul biblic rămîne doar un pretext; în realitate, autorul procedează cu elemente luate din observarea şi cunoaşterea vieţii. Înainte de a se adresa Evei, şarpele încearcă să-l înduplece pe Adam. Ştie să folosească mijloace capabile de a pune în mişcare curiozitatea şi vanitatea feminină. Risipeşte cu perfidie cuvinte pline de vrajă, învăluiri promiţătoare, insinuări maliţioase, măguliri irezistibile... Avem în faţa noastră personaje vii, reale, cu manifestări în stare să devină concludente încă de la primele lor accente. Putem presimţi, în toate acestea, forme născînde ale unei arte dramatice încărcate de nădejdi şi perspective.

Din loc în loc, textul poetic este întretăiat de versete compuse în limba latină, în stare să imprime scenelor o notă corică şi să le menţină într-o atmosferă liturgică.

Tot în latineşte sînt redactate şi rubricile din marginea textului, în care, întocmai ca într-un caiet modern de regie, se dau preoţilor însărcinaţi cu aceasta indicaţii precise şi amănunţite de punere în scenă.

Într-o primă notă, intitulată *ordo representationes Adae*, se precizează că paradisul, situat pe un plan mai înalt, trebuia mărginit cu perdele de mătase. Scena era împodobită cu flori şi cu arbori încărcaţi de fructe. Ca îmbrăcăminte, Dumnezeu trebuia să poarte dalmatică, Adam o tunică roşie, Eva o rochie albă şi o mantie fără mîneci *(peplum)*, făcută din mătase de aceeaşi culoare. Se dădeau instrucţiuni atente asupra mimicii, gesturilor, rostirii şi asupra atitudinii generale a actorilor în scenă. Transcriem mai jos un pasaj caracteristic:

„... Şi unul şi celălalt să stea în picioare în faţa Figurii; Adam mai aproape, cu aerul mai recules, Eva cu o mină oarecum coborîtă; şi Adam să fie bine

instruit asupra momentului cînd va trebui să dea replica, pentru a nu aduce în aceasta nici grabă, nici întîrziere. Nu numai Adam, ci toate personajele să fie în așa fel pregătite, încît să aibă debitul vocii bine cumpănit, să facă gesturi corespunzătoare cuvintelor rostite; scandînd versurile, aceste personaje să se ferească de a pierde sau de a adăuga vreo silabă; să le rostească pe toate cu siguranță și să păstreze ordinea necesară..."

Găsim instrucțiuni și cu privire la funcționarea recuzitei. Se preciza, anume, că șarpele ce se urca pe pom trebuia să fie un șarpe mecanic, *artificiosa compositus*; mînuirea lui trebuia să lase spectatorilor iluzia unor mișcări naturale. Demonii (un diavol și patru drăcușori) urmau să irumpă în scenă, s-o umple cu jocul lor insidios și provocator, să se arunce de gîtul lui Adam și al Evei, să-i împingă spre poarta infernului, să urle de bucurie și să-și serbeze victoria fără reținere. Sînt scene incipiente de balet, la care începea să se adauge și o completare muzicală, susținută prin orgă și coruri de copii. Mașiniștii imaginau trape care să introducă și să scoată din scenă personaje supranaturale, zboruri ale acestora între cer și pămînt ș.a.

Toate acestea arată că teatrul medieval se afla în plină evoluție. O piesă ca *Jocul lui Adam*, atît de complexă ca acțiune și ca punere în scenă, nu avea cum să mai încapă în cadrul limitat al serviciului liturgic; neapărat, își cerea revărsări în afară. Procesul început va continua progresiv. Inovațiile introduse urmau în genere două direcții: întîi mai multă observație și mai multă pătrundere în zugrăvirea sentimentelor omenești și apoi mai multă implicare a unor situații de comic popular, capabile să stimuleze interesul spectatorilor prin destindere și totodată prin începuturi de satiră socială.

În repertoriul sacru al teatrului medieval, piesa *Jocul lui Adam* reprezintă un pas de seamă. Găsim în ea germenele unei importante direcții de evoluție dramatică. Anume: cu tot patronajul ecleziastic, cu toate mijloacele materiale pe care biserica i le punea la dispoziție, acest teatru nu va rămîne exclusiv în sferă religioasă, ci își va asocia în mod treptat și conținuturi realiste, cu semnificații politice, sociale și psihologice.

7. Truverii

În secolul al XIII-lea, tendințele astfel începute s-au accentuat. Pătrund din ce în ce mai multe elemente profane. Limba latină dispare cu totul, chiar și în pasajele-anexe ale textelor. Printre cei care au susținut această evoluție, făcînd astfel ca reprezentațiile de teatru să se apropie în mod simțitor de linia sentimentelor comune și de conținutul real al faptelor de viață, se numără și *truverii*.

Cine sînt acești truveri? Care este, pe plan dramatic, fapta lor poetică?

Termenul „truver" e de origine franceză; se atribuia, mai cu seamă, poeților din nord. Cuprindea analogii cu cel de „trubadur", folosit în sud, în special în Provența. Descinzînd din verbul *trouver*, cuvîntul avea înțelesul de om care *caută*, care *inventează* ceva. În secolul al XII-lea, prezența truverilor era încă sporadică; în secolul următor, a devenit înfloritoare; în secolul al XIV-lea, categoria începe să se stingă.

Truverii desfăşurau o activitate poetică bogată şi fecundă, cultivînd aproape toate genurile specifice literaturii medievale; poezia franceză şi poezia anglo-normandă le datorează mult. Deţineau trăsături şi funcţiuni multiple: poeţi epici, romancieri, autori satirici, fabulişti, cronicari, hagiografi, autori de cîntece şi romanţe, dramaturgi, moralişti, savanţi şi eruditi. Mulţi dintre ei n-au mai putut fi identificaţi; operele lor, şi ele, au rămas anonime.

Truverii se deosebesc mult de trubaduri. Unii dintre aceştia făceau parte din rîndurile cavalereşti; aveau castel propriu şi se bucurau de atenţia curţilor princiare din Franţa, Spania şi Italia, unde erau chemaţi şi primiţi ca oaspeţi de seamă. Ar fi greşit să ni-i închipuim ca pe nişte barzi rătăcitori, colindînd romantic din castel în castel, cu repertoriile lor de cîntece, uneori şi de dansuri. Nu ei îşi recitau sau îşi cîntau compoziţiile, ci *jonglerii* şi *menestrelii* aflaţi în slujba lor. Literatura trubadurilor, ca mai aproape de viaţa curteană, cultiva nota galantă. Femeile, cărora li se adresa omagiul inspiraţiei poetice, erau desemnate cu denumiri misterioase, învăluitoare: *Mon Désir*, *Beau-Sourire*, *Plus-que-Belle*. Poeţilor le plăcea să cultive riscul şi îndrăzneala; stăruiau să prezinte aceste omagii chiar sub fulgerele soţilor geloşi sau bănuitori. Sînt şi cazuri cînd prin compoziţiile lor au urmărit să exercite asupra curţilor o influenţă politică. În felul cum împărţeau elogii sau rosteau blamuri, au formulat aluzii, au dat intrepretări ori au luat atitudine faţă de unele frămîntări contemporane. Au contribuit la opera de predicaţie politică şi religioasă purtată în favoarea cruciadelor. Se complăceau în tovărăşia principilor; dintre aceştia, unii şi-au făcut un titlu de vanitate din a fi admişi în rîndurile trubadurilor şi din a concura la turnire poetice.

În perioada ei de maturitate, această literatură a corespuns unui stadiu înaintat al organizărilor feudale şi cavalereşti; mai tîrziu, a intrat în declin. Încă din timpul cruciadei împotriva albigenzilor, curţile princiare şi senioriale i-au retras o parte din protecţia pe care i-o acordaseră pînă atunci. Numărul curţilor, în care manifestarea trubadurească avea încă acces, se micşora. Evenimentele războiului religios făcuseră ca geniul poetic al trubadurilor să-şi piardă elanul. Aceiaşi seniori, care nu demult se arătaseră prieteni ai poeziei din vanitate, începeau acum s-o privească cu indiferenţă şi chiar cu ostilitate. Creşterea excesivă a puterii ecleziastice, ca şi actele de intoleranţă ale Inchiziţiei, contribuiau ca poezia să se închidă în sine. Feudalitatea, şi ea, începea să obosească; între cedările ei treptate se număra şi vechiul interes, mai bine zis vechea ei aspiraţie înspre o literatură care s-o reprezinte.

În ce-i priveşte pe truveri, aceştia au putut să supravieţuiască, pentru că practicau o literatură mai vie, cu rădăcini în simţămintele mulţimilor populare. Această literatură a dus mai departe acţiunea de secularizare a inspiraţiei poetice, nu însă pînă la a deschide război dramei religioase, ci doar lăsînd ca în conţinuturile ei să se producă infiltraţii laice, lente, dar stăruitoare.

Sînt de menţionat, în secolul al XIII-lea, trei nume de truveri celebri, autori de opere dramatice: Jean Bodel, Rutebeuf şi Adam de la Halle. Primii doi aparţin teatrului religios; cel din urmă se numără printre întemeietorii teatrului profan. Au făcut parte din corporaţia oraşului Arras. E vorba de corporaţii ce purtau denumirea de *puy* şi care erau curente în părţile de nord

ale Franței: Arras și Béthune în Artois, Lille și Cambrai în Flandra, Amiens și Beauvais în Picardia, Rouen, Dieppe și Caen în Normandia. La început, *puy*-urile erau locuri mai ridicate, ca niște estrade naturale, de pe a căror înălțime poeții își recitau cîntecele, rondelurile, baladele sau imnurile. Cu timpul, denumirea s-a extins, cuprinzînd și asociații de muzicieni și de poeți, așa-numitele *menestrandii*. Notăm că acestea ajunseseră să formeze o mare familie, în ale cărei controale figurau poeți de pe diferite trepte ale meșteșugului: de la unii care în acompaniament de viole sau festele (fluierul lui Pan) cîntau pentru un gologan mizerabil în piețe sau la răscruci de străzi, pînă la alții mai talentați, mai abili și mai mîndri, înțelegînd să dea artei lor o condiție ridicată, totodată și mai lucrativă.

8. Jean Bodel

Puținele date de care dispunem asupra acestui poet ne provin de la el însuși. Cunoaștem cu precizie doar data morții: 1210. A trăit la Arras, oraș în plină dezvoltare economică și politică, reședință a unei aristocrații elegante și a unei burghezii înstărite. O boală cumplită a pus capăt dintr-o dată multor visuri și proiecte. S-a stins într-o leprozerie, departe de oameni, sărac, obscur, aproape uitat de compatrioții săi.

Ca autor dramatic, avem de la el *Jocul sfîntului Nicolae*[1], despre care s-a crezut multă vreme c-ar fi cea mai veche piesă de teatru scrisă în întregime în limba franceză.

Piesa este clădită pe un fond mistic. Deslușim totuși în ea și aplecări laice. Aducerea pe scenă a unei vieți de sfînt însemna în primul rînd un act dramatic de predicație religioasă; dar, totodată, se deschidea o fereastră și înspre teatrul profan. Sfîntul, înainte de canonizare, fusese un om obișnuit. Ca om, în rînd cu semenii săi, luptase, suferise, iubise, se lăsase poate prins de patimi ori resentimente, făcuse erori, simțise și el nevoia de a se concentra în sine, înainte de a trece la acțiune. Privită prin convenția religioasă a timpului, într-adevăr, conversiunea lui însemna un act de devoțiune; nu trebuie să uităm, însă, că o asemenea hotărîre nu se putea lua dintr-o dată, ci doar la capătul unor frămîntări omenești, cu criterii de viață pămîntească reieșite din simțirea realității.

Acțiunea piesei aduce pe scenă convertirea unui rege păgîn, cu întreaga sa oaste, printr-o minune blîndă săvîrșită de sfîntul Nicolae. Anecdota e convențională; ce interesează, sînt cele cîteva intensități dramatice menite s-o impună. În două scene de tavernă facem cunoștință cu personaje care beau zdravăn, joacă zaruri, alunecă în porniri licențioase, își creează bună dispoziție. Caignet, Cliquet, Pincedes, Rasoir și alții sînt oameni ticăloși de tavernă, hoți și bețivi, vorbind într-un jargon de tîlhari și întreținînd în jurul lor un climat de viciu și perdiție. Nu se respectă nici o culoare

[1] Ca subiect, ca proporție, ca înfățișare scenică, această piesă depășește caracterul limitat al dramelor liturgice. Intervenția supranaturală și rezolvarea din final o apropie în mod substanțial de genul miracolelor. Totuși, ne aflăm într-o perioadă în care acest gen nu se constituise încă; piesa în cauză poate fi considerată printre manifestările pregătitoare.



Jean Bodel citind din operele lui prietenilor din Arras. Manuscris din secolul al XII-lea (Muzeul Arsenalului, Paris).

locală; acțiunea se desfășoară în Orient, dar totul se petrece ca în Flandra. Să recunoaștem, însă, că pentru epoca la care ne referim o asemenea exigență n-ar fi îndreptățită. Important e că aceste scene aveau viață și că izbuteau să redea în mod plastic o atmosferă. Găsim în ele accente sau prelungiri de poezie bahică, anunțînd cu nota lor rudimentară dar francă, ceva din îndrăznețele sclipiri de mai tîrziu ale lui Villon.

Nu mai puțin dramatice sînt și scenele de tabără. Numericește, tabăra păgînă este superioară. Ca eroism, și tabăra creștină și tabăra păgînă sînt arătate deopotrivă de vrednice; fiecare luptă cu hotărîre și abnegație pentru cauza proprie. Mișcările au suflu larg; o forță epică le cuprinde deopotrivă, împrumutîndu-le măreție. Firește, spectatorii medievali le apreciau. Așa cum stridența și freneziile scenelor de tavernă îi amuzau, tot așa seriozitatea scenelor de luptă putea să-i impresioneze. În această privință, unele accente din drama lui Bodel parcă vin să reproducă sau să întregească imagini și situații din cronica lui Villehardouin.

S-a spus că în această dramă poetul nostru ar fi intuit cu secole înainte unele direcții de bază ale dramei romantice. Cu rezervele de rigoare, afirmația merită să fie reținută. Constatăm mai întîi o fuzionare a tragicului cu comicul, sinteză eficace în realizarea adevărului dramatic. Găsim, deopotrivă, un cadru mai larg, încercări de culoare locală, tendințe de emancipare de sub strictețea unor reguli, bogăție de personaje, situații oarecum mai spectaculoase și emoționante. Acțiunea folosește cerul și pămîntul în mod aproape egal. Defilează prin fața noastră personaje din toate straturile sociale, de la regi și curtenii lor aristocrați pînă la vagabonzi și oameni de tavernă. Inspirația poetului aleargă, parcă, pe deasupra regulilor și constrîngerilor. Acțiunea este purtată rînd pe rînd în treizeci și opt de locuri: un palat regal, un drum de țară, o tavernă, o tabără militară creștină, o tabără militară păgînă, o temniță, patru reședințe ale celor patru emiri ș.a. În plus, izvoare diferite: legende profane, texte hagiografice, cronici, observații din viața obișnuită.

Jean Bodel n-a urmat un sistem, o concepție anumită. Proceda spontan, cu spiritul său de observație și cu puterea sa intuitivă. Reacțiunile sale seamănă cu reacțiunile copilăriei: joc, imaginație, emotivitate, amestecuri pitorești de elemente verosimile cu altele neverosimile, o anume curățenie a simțirii, o credulitate simplă și directă. Totul ne vorbește de o cuprindere ingenuă și simplistă a lucrurilor, trăsătură care nu era doar a poetului, ci aparținea și epocii în genere.

9. Rutebeuf

Nici despre viața acestui poet nu deținem destule date. Contemporanii nu i-au consemnat numele. Ne conducem mai mult după cîteva indicații desprinse din opera sa. A trăit între anii 1230—1285. Ca jongler, poposește adesea la castele feudale și reședințe de seniori. La Paris, își cîștigă existența executînd diferite comenzi literare: povestiri în versuri pentru rostit la mese și petreceri *(fabliaux)*, orații funebre la moartea unor seniori, povestiri pioase pentru uzul mănăstirilor și al castelelor, farse pentru șarlatani *(facéties)* etc. Duce viață de boem; se complace în lene, joc, glumă și atitudine de frondă. În scrierile sale își zugrăvește cu umor sărăcia. La bătrînețe va intra în călugărie. Istoricii literari îl consideră un strămoș — mai puțin melancolic — al lui Villon; i s-a atribuit, pe alocuri, și ceva din luciditatea ironică și ascuțită a lui Voltaire.

Opera poetului reflectă coloritul medieval din epoca sfîntului Ludovic. În redarea unor aspecte din cruciade găsește accente calde, înălțătoare. Se simte la largul său în satiră. Pune în cauză personaje și instituții foarte diverse: principi, nobili, burghezi, țărani, papalitate, ordine religioase. E stăpînit de un puternic sentiment al ritmului, spre deosebire de contemporanii săi; se preocupă de a găsi, în respectarea regulilor prozodice, frumuseți și armonii inedite.

Din piesele de teatru scrise de Rutebeuf, ni s-a mai păstrat una singură: *Miracolul lui Teofil*. Ca formă dramatică, avem de-a face cu un miracol în toată puterea cuvîntului. Poetul pune în scenă o legendă orientală, larg răspîndită în secolul al XIII-lea; o mai găsim în trei versiuni poetice: Hrotswith, un anonim din secolul al XI-lea și Gautier de Coinci (1177—1236); este sculptată pe „enciclopedia de piatră" a catedralei Notre-Dame din Paris; o aflăm reprodusă și în diferite tablouri murale sau vitralii de biserică. Subiectul e simplu. Teofil, eroul legendei, este episcop în Cilicia. Intriganții l-au răsturnat din această demnitate. Pentru a și-o recăpăta, personajul se vinde diavolului printr-un act în regulă. Teofil trece prin grele remușcări de conștiință; pînă în cele din urmă va fi salvat, la rugămințile lui, prin intervenția miraculoasă a fecioarei Maria.

Drama cuprinde două părți, inegale ca valoare psihologică. În prima parte, „căderea" lui Teofil este zugrăvită cu energie, într-o notă capabilă să rețină atenția spectatorilor; în partea a doua, tabloul „izbăvirii" este mai șters. Această parte decurge greoi, neconvingător, fără trepte și motivări interioare. Pare mai mult o soluție impusă decît una reieșită din evoluția faptelor. Să nu uităm, însă, că optica medievală se deosebea radical de optica noastră modernă. Ceea ce pentru noi nu s-ar putea dezvolta decît printr-un proces sufletesc îndelung, cu deliberări intime, pentru medieval se rezolva ușor, dintr-o dată, printr-o adeziune naivă, lipsită de filtrele analizei.

Asupra concepției generale a piesei s-au produs discuții și interpretări. Notăm, ca mai caracteristică, apropierea făcută între Teofil și Faust. Considerăm că această apropiere are în ea o notă forțată. Disperarea lui Faust este totuși disperarea unui om modern, pe care prezumția c-ar putea să cunoască totul l-a făcut să alunece într-o îndoială generală, sceptică. Teofil,

dimpotrivă, exprimă simțiri și înțelesuri medievale. E sincer, simplu, fără complicații, pe o linie neabătută a vocației sale. Crede în dreptatea divină, admite infernul, se teme de acele întunericuri subterane „în care soarele nu ajunge să lucească vreodată", chiar și atunci cînd, purtat de vanitate sau de spirit luptător, se declară gata să înfrunte pe stăpînul său ceresc.

Trebuie să ținem seama, însă, că ne aflăm în timpul cruciadelor, cînd legenda solicita la fiecare pas simțirea populară, cînd ideea miraculosului divin uza la nevoie de constrîngeri necruțătoare și cînd chiar cei mai înzestrați poeți se vedeau siliți ca în operele lor să accepte trăsături conformiste.

10. **Sfîrșitul dramei liturgice**

Istoricește vorbind, dramele liturgice în latină tîrzie au avut o existență scurtă. Încă de la apariție, deși exprimau în esență un crez mistic, în ele și-au făcut simțită prezența elemente laice. Pornirea lor spre satiră, spre ironie și spre divertisment a mers dezvoltîndu-se. Pentru predicația religioasă, faptul marca un regres; ca manifestare artistică, însă, se făceau pași înainte. Intra în joc un element activ. Cu cît caracterul hieratic se dilua, cu atîta caracterul de teatru căpăta mai largi posibilități de afirmare. Teatrul profan medieval s-a profilat, astfel, de la început, în chiar manifestarea primară a teatrului bisericesc.

Pătrunderea limbii vulgare în biserică făcea parte dintr-un proces istoric și psihologic al epocii. Latina rămasă în biserică va fi doar o latină sacerdotală, învestită ca atare în mod oficial și dogmatic. Cît privește însă manifestările paraliturgice, prin natura lor mai vii, mai directe, mai legate de viața poporenilor, asistăm la orientări ale acestora înspre mijloacele limbii vorbite. Între ele, numărăm și drama. Modificările dinăuntrul acestora corespund cu cele generale ale limbii. Întîlnim un spirit mai viu, o atmosferă mai cuprinzătoare, mai multă nevoie de libertate. Prin apariția limbii profane, fie și a unei limbi amestecate, se crea posibilitatea ca pe lîngă sursele evanghelice să-și facă drum și alte texte. O dată cu acestea, tendința de divertisment, în unire cu cea de spectaculozitate, crește deopotrivă. Totul, deci, va contribui ca acțiunile să devină mai complexe, să-și adauge episoade mai emoționante, să caute efecte, să se încarce de ornamente, să-și sporească aparatura de punere în scenă. Pe diferite căi, linia liturgică alunecă tot mai în umbră; în schimb, elementele profane încep să capete consistență, pe alocuri chiar și întîietate.

Tendințele și faptele arătate pînă aici vor deveni și mai pronunțate prin ieșirea reprezentațiilor din incinta bisericii pe treptele ei de la intrare sau pe piețele din față. Schimbarea de cadru va impune multe alte schimbări, de concepție și de organizare. Noul spațiu, ca și numărul de spectatori, mai mare acum decît în interiorul bisericii, cer ca acțiunea să capete amploare și ca subiectele religioase să-și asocieze și fapte din conținuturile mai reale ale vieții. Înainte, reprezentarea era lăsată doar pe seama preoților; acum, prin mutarea în aer liber, începe să se facă necesară prezența actorului; a unui actor mai specializat, dispunînd de mai mult meșteșug în a ține trează atenția publicului. Biserica și personalul clerical continuă să supravegheze

aceste spectacole ; însă, din ce în ce mai mult, inițiativa le va scăpa din mînă. Diferite societăți laice, de proveniență burgheză, țin să-și spună și ele cuvîntul ; în acest scop vor aloca subvenții substanțiale, adeseori superioare celor acordate de biserică.

Pe măsură ce reprezentațiile în cauză devin spectacole, drama liturgică propriu-zisă cade în desuetudine. Începînd din secolul al XVIII-lea, ea nu mai constituie pentru autorii religioși o preocupare importantă. Dispariția ei, însă, nu s-a produs cu bruschețe, ci în mod lent. Curînd miracolele și misterele o vor eclipsa, fără a o strivi în întregime. Viața ei de acum înainte va fi o viață difuză, cu simple manifestări locale, pierzînd pentru totdeauna putința de a mai reveni în vreo mișcare dramatică.

MIRACOLELE DRAMATICE

1. Puy-urile

Aşa cum s-a mai arătat, în treacăt, numele de *puy*[1] era dat unor asociaţii semireligioase şi semiliterare, un fel de academii medievale, organizate pe oraşe. Instituiau diferite concursuri poetice, la capătul cărora decernau învingătorilor coroane şi recompense. Naşterea şi dezvoltarea *puy*-urilor se leagă de evoluţia relaţiilor de producţie în feudalism şi de apariţia burgheziei. Se încadrează în mişcarea comunală începută în secolul al XI-lea, mişcare tinzînd spre libertăţi publice şi municipale.

Reprezentaţiile dramatice presupuneau o aparatură complicată: texte, actori, instructori, recuzită, puneri în scenă, mijloace de publicitate şi de propagandă, autoritate asupra publicului, posibilităţi materiale ş.a. În primele timpuri, doar clerul era în măsură să acopere asemenea sarcini. Cînd puterea acestuia a început să fie încercuită, ca urmare a dezvoltării burgheze, activitatea a fost preluată de către instituţia *puy*-urilor.

Unele asociaţii — de pildă, acelea ale menestrelilor — aveau în mod vădit caracter profesional şi lucrativ; altele procedau cu dezinteresare, într-un spirit de mai multă preţuire pentru faptele de artă. Prestigiul multora a mers crescînd; hotărîrile lor erau privite cu respect şi echivalau în mentalitatea timpului cu adevărate consacrări artistice.

La început — secolele XII-XIII — *puy*-urile aveau ca patroană pe fecioara Maria. Mai tîrziu, prin accentuarea spiritului laic, s-a renunţat la această tradiţie. Interesul pentru literatură era în creştere. *Puy*-urile vor căuta şi alte subiecte decît cele religioase. Vor da din ce în ce mai multă atenţie scenei; de asemenea, nevoia de actori profesionişti se va face şi ea mai simţită.

Unele *puy*-uri au rămas tot timpul în umbră; altele — de exemplu, cel de la Arras — au fost celebre, bucurîndu-se de admiraţia şi de elogiile epocii. *Puy*-ul de la Douai, întemeiat în 1330, a purtat numele de *Confrerie a clericilor parizieni* pentru motivul că membrii lui vorbeau franţuzeşte în-

[1] Originea cuvîntului este încă în discuţie. S-ar putea ca el să se fi tras din latinescul *podium*. După unii cercetători, denumirea avea de indicat un loc mai înalt, unde şedeau judecătorii şi unde poeţii îşi rosteau operele. În limba franceză veche, *pui* sau *puy* însemna „munte". Alţi cercetători susţin că denumirea se trăgea de la localitatea Puy, oraş din ţinutul Valay, unde s-au ţinut întîia oară concursurile amintite.

tr-o țară flamandă. Cel de la Valenciennes, socotit printre asociațiile înfloritoare în ce privește reprezentațiile de teatru, a funcționat din 1229 pînă în 1426 fără nici o modificare statutară. Membrii săi erau ținuți să ajute pe confrații lor căzuți în sărăcie și să facă acte de prezență colectivă, asistînd în corpore la servicii religioase, la procesiuni sau prînzuri comune. Era deci o societate cu funcțiuni complexe, reunind în activitatea ei manifestări de studiu, de pietate religioasă, de asistență socială și de divertisment public.

Miracolele, despre care va fi vorba mai departe, au fost reprezentate, în secolul al XIV-lea, în cadrul acestor *puy*-uri.

2. Miracolele

Majoritatea repertoriului dramatic din secolul al XIV-lea s-a pierdut. În raport cu adevărata lui întindere, materialele de care dispunem sînt sporadice. Face excepție doar manuscrisul Cangé, în care ni s-au păstrat patruzeci și cinci de piese din această epocă, toate — cu mici excepții — aparținînd aceluiași gen. Manuscrisul se află în proprietatea Bibliotecii Naționale de la Paris; își trage denumirea de la Chatre de Cangé, care l-a achiziționat în secolul al XVII-lea, un om instruit, amator de lucruri de artă și de piese bibliografice. Valoarea acestui manuscris e considerabilă; fără descoperirea lui, s-ar fi putut ca întregul teatru religios din secolul al XIV-lea să prezinte încă părți întinse de întuneric.

Miracolul, în accepțiunea medievală, însemna relatarea unui fapt neobișnuit, supranatural, pus pe seama fecioarei Maria sau a sfinților. Denumirea a continuat să se păstreze, extinzîndu-se și asupra producției dramatice. Piesele care poartă acest nume pun în scenă o acțiune pămîntească, în care pînă la urmă se obțin dezlegări fericite prin intervenții miraculoase ale fecioarei Maria. Un *deus ex machina* vine la momentul oportun, ca să se obțină soluția dorită. Multe intrigi cuprind situații mediocre. Gusturile noastre moderne n-ar mai putea să le accepte; e de mirare, fie și pentru epoca aceea, cum de se putea împăca realismul vulgar din unele situații cu misticismul exaltat din altele. E greu să se precizeze dacă piesele în chestiune aparțin unui singur autor sau unei școli dominate de o gîndire unitară. Aveau ca surse de inspirație: cărți și legende religioase, balade populare, *chansons de gestes*, romane, scrieri apocrife etc. Acțiunile se petrec în epoci diferite: de la începutul erei noastre pînă în momentul contemporan. În cele mai multe se înfățișează moravuri ale secolului al XIV-lea. Locul de acțiune se schimbă mereu, îmbrățișînd în treceri bruște, fără scrupulul adevărului geografic, latitudini diferite: Nord (Scoția), Sud (Spania), Occident și Orient. Felul de a fi al personajelor, ideile și sentimentele în cauză, limbajul folosit, atitudinea generală, toate acestea înfățișează, mai ales, moduri de viață din prima perioadă a casei de Valois. Rareori piesele au unitate; în majoritatea cazurilor, acțiunea se desfășoară dezlînat, cu susținere precară, fără stil și artă. Desigur, spectatorii timpului urmăreau totuși aceste reprezentații cu interes, cîteodată și cu emoție.

Sub haina lor religioasă, miracolele aduceau în cauză fapte reale de viață contemporană — procese, intrigi, proteste, frămîntări, detalii de

cronică — toate denotînd stări economico-sociale născute prin dezvoltarea burgheziei. Masele de spectatori resimțeau în genere un sentiment de mulțumire, prin aceea că puteau găsi în aceste producții oglindirea vieții obișnuite, cu faptele ei de rînd, cu victoria morală a celor umili, cu înfrîngerea celor trufași, cu îngenuncherea asupritorilor.

Sînt fapte cărora cronicarii propriu-ziși, în frunte — să zicem — cu vestitul Froissart, aplecați mai cu seamă asupra evenimentelor politice și militare din sfera seniorială, nu se gîndeau să le dea atenție. Înțelegem, deci, în ce măsură teatrul, consemnînd aceste fapte și aducîndu-le cu mijloacele lui sugestive pe înțelesul tuturor, căpăta înfățișări și înțelesuri populare. Haina și tutela religioasă îi impun rigorile lor; dar, pe deasupra acestora, continuă să-și formeze intuiții sigure asupra realităților sociale.

Dintre textele ce ne stau la îndemînă, cîteva erau urmate de unul sau două *serventois*-uri. E vorba de o specie de satiră, pe care, începînd din secolul al XII-lea, literatura medievală a folosit-o mult. În ea se schițau aluzii sau chiar se porneau atacuri, atît împotriva unor moravuri, instituții, evenimente sau stări de lucruri contemporane, cît și împotriva unor personaje marcante ale nobilimii, ale clerului sau ale puterii de stat. Cîteodată, *serventois*-urile au slujit și ca manifeste politice; au predicat, de pildă, în favoarea cruciadelor. Precizăm, totuși, că în dese cazuri substanța și eficacitatea lor lăsau de dorit; pretinsa dîrzenie era mai mult violență de limbaj decît energie propriu-zisă. Rămîn totuși cu valoarea lor documentară, în măsura în care prin ele ni s-au transmis idei ale timpului, imagini din viața socială și politică a epocii. Existau și *serventois*-uri fără caracter satiric; acestea, în ton mistic și totodată galant, aveau de scop să facă elogiul Fecioarei, pentru puterea ei celestă și grația ei feminină.

O parte din texte aduc pe scenă moravuri ale vieții de curte și senioriale, așa cum în genere acestea erau văzute de autorii burghezi ai timpului; alte texte — bazate pe observații mai sigure și mai directe asupra realității — zugrăvesc fapte din viața burgheziei și a maselor populare; o parte ne înfățișează aspecte din lumea ecleziastică, purtîndu-ne atenția fie în palatul vreunui episcop sau prinț al bisericii, fie într-o mănăstire, fie chiar în chilia vreunui canonic; o ultimă parte dramatizează episoade din tradiția hagiografică. Indiferent de epoca în care trebuia să se petreacă acțiunea, personajele apăreau în costume contemporane.

3. Conținuturi, idei, clasificări

Ne oprim, în scop ilustrativ, asupra unuia din cele mai caracteristice miracole ce ni s-au păstrat, ca frumusețe literară și ca intensitate dramatică: *Robert Diavolul („Miracle de Nostre Dame, de Robert le Diable, fils du duc de Normandie, à qui il fut enjoint pour ses meffaiz qu'il feist le fol sans parler, et depuis ot Nostre Seigneur mercy de ly et espousa la fille de l'Empereur"*[1]*).*

[1] „Miracolul lui Robert Diavolul, fiul ducelui de Normandia, căruia pentru nelegiuirile sale i s-a poruncit să treacă drept nebun și să nu vorbească, pe care Dumnezeu l-a iertat, îngăduindu-i să ia în căsătorie pe fiica împăratului".

Avem în față dramatizarea uneia din cele mai cunoscute și mai iubite legende medievale, apărută mai întîi în Franța secolului al XII-lea sub formă de poem și popularizată apoi prin truveri și trubaduri, ca și prin trupele de actori, în mai multe țări europene. Ruinele unui castel, despre care se spune c-ar fi aparținut lui Robert Diavolul, se pot vedea încă și astăzi, aproape de Rouen, pe înălțimea Moulineaux de pe malul stîng al Senei.

Tînărul Robert, fiul unui duce normand, are o viață dezordonată, de aventuri. Înconjurat de banda lui — Brise-Godet, Rigolet, Lambin, Boute-en-Courroie, Hupin-le-Grant ș.a. — tînărul se dedă la fapte infamante, răspîndind teroare și confuzie în întreg ținutul. Jefuiește pe vasalii tatălui său, profanează mănăstiri, intră în casele țăranilor și își bate joc de aceștia amenințîndu-i cu moartea, ucide pe aceia care i se împotrivesc, violează femeile și se amuză inventînd tot felul de fapte grotești.

Nobilii din împrejurimi se plîng ducelui. Acesta le promite satisfacție. Va trimite doi slujitori, pe Huchon și Piéron, să-l prindă pe răzvrătit și să-i administreze pedeapsa cuvenită. Robert, însă, nu se lasă impresionat. Insultă pe solii tatălui său și îi mutilează, scoțîndu-le amîndurora cîte un ochi. Ducele, înfrîngîndu-se pe sine, își pune fiul în afara legii și ordonă heralzilor să anunțe această măsură în toată țara.

Dar Robert devine și mai furios. Se dedă la acte tot mai stranii și mai absurde. Omoară pe toți călugării pe care i-a găsit în pădure, pentru ca după aceea să se roage lui Dumnezeu. Este pe punctul să-și ucidă și mama, pe care întîmplător a întîlnit-o în castelul de la Arques. Văzînd-o atît de cutremurată, pentru o clipă Robert revine parcă la sentimente mai bune. În această clipă, nefericita mamă îi va destăinui un secret teribil: neputînd să aibă un copil de la Dumnezeu, l-a cerut Diavolului.

Revelația produce asupra tînărului un efect neașteptat. Reintră în sine, devenind dintr-o dată alt om. Teama de a rămîne un damnat pe vecie îl zguduie profund. Se hotărăște să meargă în pelerinaj la Roma, pentru a-i mărturisi papei păcatele făptuite. Tovarășii săi, mirați de toate acestea, îl iau în rîs. Robert îi ucide, văzînd în aceasta prima lui acțiune bună.

La Roma, unde reaua lui reputație i-o luase înainte, nu capătă absolvirea așteptată. Robert se înfățișează duhovnicului său, un ermit, care îi va dicta o ispășire grea și îndelungă: să treacă în lume drept nebun, să se creadă că e mut, iar ca hrană să împartă cu cîinii resturile azvîrlite de unul și de altul. Primește în liniște tot ce i se cere. În zdrențe, își află un adăpost sub o scară a palatului imperial, la un loc cu cîinii. Cînd din milă servitorii îi aruncă o bucată mai bună, o refuză. Împăratul și oamenii din jurul său, amuzați, petrec pe socoteala nebunului. La provocările acestora, Robert răspunde blajin, rămînînd mai departe în senina lui resemnare.

Între timp se anunță împăratului că sarazinii i-au invadat ținuturile și că năvălesc spre Roma. Soarta țării este în pericol. Întreaga armată trebuie pusă în mișcare. Cine, în aceste clipe grave, ar putea să fie salvatorul? Robert, ascultînd de ordinul venit printr-un emisar ceresc, îmbracă pe ascuns armura și pleacă în luptă ca un cavaler necunoscut. Face minuni de vitejie și scapă țara, oferindu-i împăratului o mare victorie. Nimeni nu știe cine este misteriosul erou. Robert și-a reîmbrăcat zdrențele și a venit să zacă mai departe sub scară, pe grămada de gunoaie. Zadarnic fiica împăratului, care era mută,

arăta prin semne spre cerșetor, ca fiind cavalerul căutat; nimeni nu-i da crezare.

Puțin după acestea, sarazinii pătrund iarăși în țară. Din nou la datorie, Robert asigură victoria taberei creștine. Un însoțitor al regelui, vrînd cu orice preț să afle cine este acest cavaler, îl lovește cu lancea. Aceasta se rupe în două, o parte rămînînd în mîna aruncătorului, cealaltă în trupul celui lovit, care a și dispărut cu ea. Împăratul dă veste în țară: va acorda jumătate din imperiu, precum și mîna fiicei sale, aceluia care va aduce bucata de fier din lancea frîntă. Seneșalul, doritor de aceste măriri, încearcă o mistificare; însă fiica împăratului, recăpătîndu-și în mod miraculos vorbirea, povestește ce a văzut.

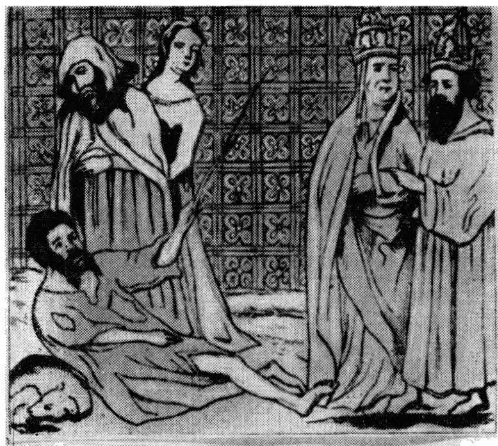
Întreaga curte vine acum lîngă Robert; neclintit, acesta continuă să simuleze nebunia. Chiar și la îndemnurile papei, penitentul rămîne mai departe pe culcușul lui mizerabil de paie. Abia în fața bătrînului ermit, care îi aduce iertarea și dezlegarea de a vorbi, Robert își părăsește muțenia. Împăratul îi încredințează mîna fiicei sale și îl proclamă urmaș la tron. Cavalerul ezită; se întreabă dacă datoria lui n-ar fi să se retragă în singurătate și reculegere. Dar bătrînul îi ordonă să rămînă lîngă împărat; Robert va deveni de acum înainte un braț de sprijin al țării.

Într-o primă versiune, din secolul al XIII-lea, piesa se termină cu izolarea lui Robert de lume. Finalul indicat mai sus datează din secolul al XV-lea; soluția cuprinsă în el apără drepturile omenești la viață, dînd astfel satisfacție spectatorilor. Observăm că teatrul medieval nu mai ținea să fie exclusiv religios; judecata laică, deocamdată încă difuză și nesigură, începea să se constituie.

Prin temă, prin fabulă, prin proporție, prin modul general de manifestare, *miracolele* seamănă unele cu altele. Dar, pe deasupra acestei cvasiuniformități, își păstrează un caracter de documente vii și sugestive, prin felul cum în datele și informațiile aduse de fiecare vom găsi stiluri de viață, forme de cunoaștere, mentalități, criterii de judecată și niveluri de sensibilitate ale vremii.

Adevărul istoric lipsește; autorii medievali de miracole nu au o asemenea preocupare. Într-un loc, de pildă, împăratul Traian al romanilor apare înconjurat de aghiotanți cu nume ca „Malassis" și „Gamesche", gata să jure pe cugetul lui „Mahomed" *(Martiriul sfîntului Ignațiu)*. În predicația religioasă a vremii, Mahomed simboliza elementul necreștin, ce trebuia stigmatizat. Caton e prezentat ca filozof creștin, hotărît să renunțe la „logică" și „dialectică", pentru a se dedica în întregime „teologiei" *(Miracolul sfîntului Valentin)*. Clovis, în ce privește acțiunea, e situat în secolele V—VI; dar nunta lui, cu cîntecele menestrelilor menite să înveselească mulțimile, corespunde secolului al XIV-lea *(Convertirea lui Clovis)*. Se folosea un decor convențional, nepotrivit cu faptele reprezentate; totuși, zugrăvirea moravurilor avea elocvență, iar atmosfera de legendă națională reieșea în mod sugestiv.

Întreaga anecdotică e concepută și condusă tezist. În momentul dramatic, de mare tensiune, intervine un *deus ex machina*, făcînd ca punctul de vedere bisericesc să triumfe. Menționăm, însă, că în cadrul acestei fabulații de rigoare își făceau drum și elemente mai puțin conformiste, luate din obser-



Scenă din Miracolul *Amis și Amille* (Bibl. Naț., Paris).

varea vieții și dintr-un început de cunoaștere realistă a sufletului omenesc. Asistăm la frămîntările intime ale unei conștiințe neliniștite, muncite de remușcări *(Miracolul reginei Portugaliei)*. Urmărim de aproape puterea unui suflet de a înfrunta oprobriul și injustițiile celor din jur, din moment ce se știe nevinovat *(Marchiza de la Gandine)*. Ni se zugrăvește fericirea de care poate fi cuprins un cuget, cînd împrejurările i-au ajutat să risipească o eroare și să oprească o nedreptate *(Miracolul Berthei, soția regelui Pépin)*. Orice iertare e cu putință, cînd se sprijină pe iubire *(Miracolul lui Othon, regele Spaniei)*. Actele de iubire și de caritate față de semeni sînt pentru sufletele care au trecut printr-o restriște căi de liniștire *(Miracolul femeii Guibour)*. Prietenia adevărată este aceea care nu pune distanțe și nu se teme de jertfe *(Amis și Amille)*.

Pe alocuri, în urmărirea dramei sufletești se pătrunde și în adîncimi. Iată, de exemplu, personajul principal din *Miracolul împărătesei Romei*. Se îndrăgostește de soția fratelui său, care, plecînd într-o expediție militară, i-o lăsase în pază. Din respect pentru acesta — era și împăratul țării — își impune să-și stăpînească pasiunea. Pe de o parte, își dă seama că această pasiune devine de nestăvilit; pe de altă parte, știe c-ar putea să ajungă la acte necugetate, cu urmări funeste. Cugetul îi este din ce în ce mai torturat de întrebări, la care nu poate să răspundă. Există oare iubire adevărată, care să nu ceară prețuri grele? S-ar putea oare ca un fapt care azi pare viciu să se transforme mîine în virtute? N-ar trebui să prefere moartea, decît să alunece într-un asemenea păcat? De ce, oare, s-a născut o asemenea pasiune? Nu cumva toate acestea îi vor aduce pieirea, mînîndu-l în mormînt?

Sînt analize care izbeau în zidul dogmatic al dramei, contribuind ca finalitățile ei religioase să facă loc și celor psihologice. Din clipa în care sufletul omenesc începea să fie arătat în luptă cu el însuși, e limpede că soluția autoritară dictată din exterior își pierdea din prestigiu și actualitate.

Notăm, tot acum, apariția unui procedeu de care, cu timpul, teatrul medieval va abuza. Se personificau idei ori categorii sufletești sub formă alegorică: Dorința, Amintirea, Voința, Renunțarea, Justiția, Adevărul, Mizericordia, Pacea, Plăcerea ș.a. Tonul lor speculativ și scolastic îngreuna acțiunea, tulburîndu-i adesea linia și puterea dramatică. Ce interesează, însă, e că aceste alegorii se abăteau de la argumentarea strict religioasă, lăsînd ca în locul acesteia să apară o gîndire mai laică, să se dezvolte semne de emancipare.

Tot ca document social, găsim în aceste texte și numeroase indicații cu privire la practicile judiciare ale epocii. Într-un proces deschis în cer, fecioara Maria, ca „parte“ în litigiu, are de „pledat“ împotriva a doi diavoli. Printre alte justificări, aceștia aduc ca „probe“ o „scrisoare garantată cu peceți“. Dumnezeu „respinge“ cererea diavolilor, aducînd ca argument ideea de „incapacitate“ juridică a femeii măritate *(Copilul dat diavolului)*.

Ni se zugrăvesc moravuri din mănăstiri, într-o formă relativ vie și curajoasă. O stareță întreține legături vinovate cu capelanul mănăstirii; ea cere ajutorul Fecioarei, pentru a fi absolvită de sarcina rezultată din această legătură. Subalternele stareței poartă vorbe de la una la alta, se dedau la manifestări vindicative, sînt stăpînite de pasiuni și invidii, au porniri de răutate, recurg la acte de delațiune. Stareța discută despre iubirea ei pentru capelan; îi destăinuiește starea critică în care se află, cu amănunte pe alocuri de un pitoresc naturalist *(Stareța eliberată)*.

Nota melodramatică apare în mod constant; adesea se împletește cu elemente romanești. Anturia — mama eroului —se face cerșetoare din devoțiune. Tînărul Ioan stăpînește situații îndrăznețe, într-o formă emoționantă: își apără inocența în fața unui rege brutal și necruțător; în deșert, unde fusese trimis să ispășească o vină prezumtivă, dă dovadă de stoicism; nu clintește în fața ispitirilor abile ale Diavolului sau în fața piedicilor pe care acesta i le pune în cale; suportă cu demnitate mutilarea, deși se știe nevinovat *(Miracolul sfîntului Ioan-Gură-de-Aur)*.

Cu aceeași pornire spre melodramă se cultivă situații care azi par grotești și imposibile: regi îndrăgostiți de propriile lor fiice și ținînd să se căsătorească cu acestea *(Fiica regelui Ungariei)*; principese travestite în cavaleri, acoperindu-se de glorie pe cîmpurile de luptă *(Fiica regelui îmbrăcată în cavaler)*; femei-călugări în mănăstiri de bărbați *(Teodora, femeia-călugăr)* ș.a.

Din asemenea exagerări rezultau subiecte greoaie, stufoase, încărcate de peripeții neverosimile, cu situații confuze, obositoare pînă în cele din urmă prin convenționalitatea și prolixitatea lor.

Dramele amintite nu s-au putut ridica la studiul caracterelor. Ținuta lor conformistă, teza urmărită, gravitarea în jurul aceluiași deznodămînt, legarea întregii psihologii individuale de actul conversiunii, toate acestea făceau ca galeria de tipuri umane să rămînă minimă, chiar și în acele împrejurări cînd evadarea înspre laicism se manifesta evident.

Un singur tip — am putea spune — ni se va înfățișa cu trăsături mai sigure: tipul avarului. Eroul din *Un negutător și un evreu* ar putea să pară un strămoș al lui Shylock din drama lui Shakespeare. Datornicul a subscris o condiție draconică: creditorul are facultatea să-i vîndă persoana, dacă nu va plăti la termen. Eroul din *Petre Zaraful* este de asemenea un om rău, fără suflet, lipsit de înțelegerea vieții și a omenescului, întunecînd prin avariție atît viața proprie cît și pe a celor din jurul său. În toată viața a făcut un singur bine, și acela fără voia lui: neavînd la îndemînă o piatră cu care să alunge pe săracul ce-i cerșea sub fereastră, a zvîrlit în el cu o pîine...

Miracolele de acest gen sînt mai recente. Găsim în ele semne de reacțiune populară împotriva acelui cult în creștere al banului, pe care dezvoltarea în curs a relațiilor capitaliste și preocupările oligarhice ale bisericii îl întrețineau deopotrivă.

Realismul unor descrieri degenerează pe alocuri în scene naturaliste. În *Sfînta Bauteuch, soția regelui Clovis* (o legendă dramatizată, lipsită cu desăvîrșire de adevăr istoric), se află o scenă în care urmau să fie executați cei doi fii ai regelui, pe motiv că în lipsa acestuia din țară ar fi complotat împotriva tronului și a statului. Scena execuției e arătată pe larg, cu amănunte necruțătoare. Vinovații sînt condamnați la infirmitate pe viață, prin arderea nervilor de la picioare. Operația e adusă pe scenă, cu detalii. Condamnații scot strigăte îngrozitoare. Regele și regina stau în față, ca doi teribili justițiari; nimic în atitudinea lor nu trădează emoție sau înduplecare.

Nu e mai puțin adevărat că la aceiași autori de miracole găsim și momente de omenesc, cu bunătate naturală și cu răsplătirea virtuții. Osana, soția regelui Thierry al Aragonului, este aprig dușmănită de soacra ei. Consideră că fiul ei a încheiat o mezalianță, fapt pe care nu i-l poate ierta. Uneltește ca trei băieți gemeni ai reginei să fie omorîți și ca în locul lor să fie puși trei cățel. Dar slujitorului însărcinat cu această crimă i se face milă. În loc să-i ucidă, îi încredințează unui cărbunar cu inimă bună. În casa acestuia, copiii cresc mari și cuminți. Bucuria regelui, cînd după mulți ani își va regăsi copiii, este zugrăvită viu, simplu, cu o naivitate pe cît de stîngace, pe atît de autentică. Fericirea cărbunarului, de asemenea, este redată convingător.

În afară de miracolele cuprinse în celebrul manuscris Cangé au mai fost identificate, ca datînd tot din secolul al XIV-lea, și diferite piese stinghere. Ca factură, ca idee, ca atmosferă generală, se aseamănă cu celelalte. Faptul — cum s-a mai spus — ne întărește în opinia că în această epocă s-au scris multe miracole. În afară de Normandia, unde în secolul al XIV-lea miracolele s-au desfășurat cu principala lor strălucire, întîlnim genul și în alte puncte europene[1]. Ne aflăm în fața unui fond comun medieval, pe care diferitele creații naționale și l-au însușit și l-au exprimat în forme proprii.

[1] În lumea germanică au putut fi identificate, ca datînd din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, cîteva jocuri ale *Patimilor*, un joc al *Crăciunului* și mai multe miracole ale *Fecioarei*. Un secol mai tîrziu, în 1480, Dietrich Schernberg, preot la Mülhausen și poet dramatic renumit, a compus piesa *Doamna Jutte (Ein schön Spil von Frau Jutten)*, despre care tratatele de istorie a literaturii vorbesc cu multă considerare. Subiectul ei urmează de aproape povestea binecunoscută în evul mediu a unei femei care, travestită în bărbat, a izbutit să fie aleasă papă, sub numele de Ioan. Mistificarea stîrnește mînia cerului. Pînă la sfîrșit, se va izbuti ca sufletul condamnatei „să fie smuls din mîna Diavolului".

Într-un manuscris flamand, aflat în prezent la biblioteca din Bruxelles, au fost descoperite în secolul trecut cinci miracole intitulate *Abele spelen* (Jocuri abile), despre care se crede că făceau parte din repertoriul unei companii de retoricieni, mai precis ale unei *camere de retorică*. Instituția a luat ființă în Țările-de-Jos, în secolul al XIV-lea, după modelul unor asociații analoage din Franța și Italia. Cultivau poezia și reprezentațiile de teatru, în care scop organizau concursuri și acordau premii. Au fost suprimate în timpul domniei lui Filip al II-lea, din cauza amestecului lor din ce în ce mai marcat în luptele politice ale timpului.

Piesele în cauză s-au inspirat din romanele poetice ale epocii. Acțiunile și eroii sînt luați din lumea cavalerească. Astfel: Esmoreu izbutește prin calitățile lui fizice și morale să treacă victorios prin rețeaua de intrigi țesută în jurul lui, să obțină pedepsirea vinova-

4. Povestea lui Griselidis

În dramaturgia secolului al XIV-lea, această piesă deține un loc aparte. Cuprinde numeroase asemănări cu miracolele din manuscrisul Cangé, îndreptățindu-ne astfel s-o situăm în opera de predicație creștină a teatrului medieval. Cum însă fecioara Maria nu mai are rol, am putea să vedem în ea și o dramă profană, prima de acest gen în epoca amintită. Propriu-zis, se înscrie într-un proces de tranziție: între drama religioasă și moralitatea de tip semilegendar. Subiectul este luat dintr-o povestire curentă, intrată în memoria comună prin patetismul ei simplu și comunicativ. Îl găsim prefigurat de Marie de France, în *lai*-ul *La Fresne*. De aici, a fost luat de Boccaccio, în nuvela *Griselidis*. Autorul dramatizării a rămas necunoscut.

În preambul, poetul anunță cele două intenții care l-au determinat să rimeze și să dramatizeze această povestire: întîi, să dea femeilor un exemplu de conduită, cunoscînd că datoriile lor de viață sînt grele; apoi, să mijlocească prin teatru imaginea unor fapte bune, capabile să dea oamenilor povețe și îndreptări.

Subiectul este cunoscut. Marchizul de Saluces se căsătorește cu păstorița Griselidis, fiica vrednică și cuminte a țăranului Janicole. Pentru a se convinge pînă unde pot să meargă virtutea și ascultarea ei, o va supune la probe dintre cele mai grele și mai nedrepte. Îi ia fiica, îndată după naștere, fără să-i spună cui i-a încredințat-o; va repeta acest lucru și cu un al doilea născut. Obține din partea papei autorizare de despărțire. O retrimite, doar cu ce se afla pe ea, tatălui său. Simulează că și-a luat o altă soție. Griselidis primește toate aceste jigniri cu o resemnare blîndă și delicată. Satul e consternat; marchizul însă își continuă acțiunea cu neînduplecare. O recheamă pe Griselidis, ca femeie în serviciul unei copile de doisprezece ani, despre care o anunță că-i va deveni soție. În realitate, această copilă era fiica ei, pe care n-o mai văzuse din ziua nașterii. Mereu, Griselidis răspunde cu aceeași tărie de caracter. Laudă onestitatea și frumusețea aceleia care îi va lua locul. Dă marchizului un sfat: „Să n-o nedreptățești; să nu-i aduci în inimă o tulburare ca aceea pe care eu m-am străduit s-o îndur fără revoltă..." Este, nu atît o plîngere, cît o trăsătură de iubire fără gelozie. Marchizul, mișcat de atîta mărinimie, îi va da în cele din urmă satisfacția așteptată:

„... Cred că sub cer nu există /O altă femeie într-atît de credincioasă ;/ Hotărîtă și statornică, așa te-am văzut. /Cu închipuirea mea, ți-am pus la probă/ Dragostea ta în însoțirea noastră. /De aceea, iubito, te voi îmbrățișa/ Ca pe singura și adevărata mea soție."[1]

---

tului și să se căsătorească cu femeia iubită; Gloriant și Florentina sînt urmăriți cu aceeași înverșunare, dar prin trecerea celei din urmă la creștinism cerul este îmblînzit și fericirea lor salvată; Lancelot este și el tot un cavaler, dar cu porniri de nestatornicie și de ingratitudine, pentru care cerul îl va pedepsi neîndurător, întîi cu grele remușcări de conștiință și apoi cu moartea.

[1] Textul francez: „*Je crois que sous le ciel n'est point/ De femme fidèle à ce point;/ Ferme et constante t'ai trouvée/ Et par ma faintise, ai éprouvée/ Ta bonne amour en mariaige./ Pour ce, m'amour, t'embrasserai-je/ Comme ma seule et vraie épouse.*" (*Histoire de Grisélidis*, partea V, sc.IV, reconstituire de Ch.Gailly de Taurines).

Ne aflăm în fața unei opere de tranziție. Misticismul din miracole este pe punctul de a dispărea; se constituie o altă motivație etică, deschizînd în teatrul profan al vremii fondul tematic al unui gen dramatic nou: *moralitățile*.

Un patetism blînd și bine gradat al situațiilor; o schițare justă de caractere; o poezie învăluitoare a sentimentelor și a exprimării; o atmosferă generală de simplitate, de armonie și de adevăr uman; iată trăsături sigure, convingătoare, prin care *Griselidis* și-a cîștigat un loc reprezentativ în vechea dramaturgie.

5. Priviri generale

Miracolele aveau întinderi diferite, variind între 700—3.500 de versuri. Numărul personajelor varia și el: de la zece pînă la cincizeci, plus figurația, unde era cazul. Peisajul general era variat și inegal: personaje istorice și semiistorice, intrate în diferite legende naționale, apăreau alături de personaje imaginare, răsărite din nevoia de fabulație a epocii. Metrica era în genere aceeași: versuri de opt silabe, cu excepția ultimului vers, care se compunea numai din patru. Această dispoziție dovedește meșteșug scenic; dădea dialogurilor o cadență agreabilă, mijlocind totodată actorilor o memorare mai lesnicioasă a textelor. Toate miracolele, indiferent de proveniența lor, făceau parte din aceeași familie spirituală. Dovadă, printre altele, trucurile întrebuințate pentru a produce efecte scenice și a capta interesul spectatorilor: aceleași motete, rondouri sau cîntece, aceeași coborîre din cer a Fecioarei încadrată de îngeri și sfinți ce intonau imnuri în onoarea ei, aceeași formă de apariție în public a figurilor regale și princiare etc.

Păreri admise în secolul al XVII-lea susțin că miracolele, ca și dramele liturgice propriu-zise, erau reprezentate tot în incinta bisericilor. Ca principal argument, se invocă faptul că desfășurarea acțiunii era presărată cu texte și momente de predicație dogmatică și morală. Ne îndoim de adevărul acestor acreditări. Multe din acțiunile în cauză cuprindeau situații îndrăznețe, de factură laică, nepotrivite cu cadrul liturgic. Limbajul se străduia să mențină o linie lirică și serafică; nu e însă mai puțin adevărat că adeseori includea libertăți grotești și licențioase. Considerăm că biserica n-ar fi autorizat chiar în incinta ei reprezentări ca acelea cerute de *Fiica regelui îmbrăcată în cavaler*, în care eroina trebuia să nască pe scenă ori să se scalde goală. Mai trebuie să ținem seama că textele și punerile în scenă implicau succesiuni bogate de episoade, schimbări de cadru, personaje numeroase, figurație, acțiuni de masă; chiar reduse la proporții schematice, era greu ca acestea să încapă în spațiul bisericii. Subiectele unor miracole atacau și moravuri din sînul bisericii, referindu-se ca atare la preoți, călugări, călugărițe, chiar și la episcopi, cardinali și papi. Biserica medievală, cu spiritul ei dogmatic și intolerant, n-ar fi îngăduit să adăpostească asemenea atacuri chiar sub cupola ei.

Textele din care se inspirau aceste miracole erau adesea prolixe. Pentru a deveni reprezentabile pe scenă, fusese nevoie ca autorii sau actorii dramelor să transforme narațiunile greoaie și puțin comunicative în dialoguri mai vii, mai rapide, mai sugestive, mai aproape de înfățișările realității. Poeții nu

stăpîneau arta compoziției. Procedeele dramatice lăsau de dorit, mai cu seamă în ce privește viața personajelor, gradarea intrigii, motivarea deznodămintelor, cuprinderea acțiunii în scene și acte proporționate. Stilul era inegal; pe un fond greoi, cu stîngăcii și lungimi insistente, creșteau cîteodată insule de lumină, cu accente de culoare și de energie.

Preocuparea de adevăr istoric era minimă; adesea, n-o întîlnim de loc. Nu există cronologie. Aproape că se ignora existența unei asemenea forme de adevăr. Subiectele erau luate de unde se putea; se amestecau, pentru circumstanțe de moment, spații și epoci diferite, instituții, moravuri sau manifestări de viață.

Apar asemenea amestecuri și în alte direcții. Cerul, pămîntul și infernul sînt incluse în acțiune, trecîndu-se cu ușurință de la unul la altul. Isus și Dumnezeu sînt aduși adesea pe pămînt și amestecați în treburi mărunte ale oamenilor. Fecioara Maria, ca personaj dramatic, e implicată în situații exagerate, artificioase. Adesea, poeții medievali nu știu să păstreze măsura. E destul ca în momentul critic un personaj din acțiune să adreseze Fecioarei o rugăciune — chiar o rugăciune mașinală, fără fervoare — pentru ca aceasta să intervină pe loc.

Exagerările amintite, solicitînd o emotivitate facilă a publicului, au dus la concesii și abateri de la rigoarea ideii dramatice. Ce să spunem, de pildă, despre situații ca acelea în care fecioara Maria intervenea pentru o femeie care și-a omorît ginerele, pentru o regină a Portugaliei care a ucis două vieți sau pentru o călugăriță nevirtuoasă? Ce să spunem, mai departe, despre situații în care același personaj era pus să recurgă la trucuri naive cu scopul de a dejuca planurile demonilor sau despre multele procese purtate, după proceduri laice, între Fecioară și Satan?

Uneori, era însă pus în cauză chiar și personalul ecleziastic, în frunte cu papa. Apar dese aluzii asupra curții de la Roma, cu actele ei de venalitate. Cardinalii din apropierea papei, urmașii prezumtivi ai acestuia, ne sînt înfățișați, cîteodată, mai mult ca niște șambelani decît ca administratori superiori ai bisericii. Cît despre călugări, unii dintre aceștia sînt arătați ca naturi slabe, concesive, aplecați spre voluptăți pămîntești, fără frînă împotriva tentației.

Critica puterii laice e făcută totuși prin desemnări vagi, anonime: „regele Ungariei", „regele Portugaliei" ș.a. Apar cîteodată și nume — „Iulian", „Constantin" —, dar fără situări istorice precise.

Forma de viață a epocii e redată prin resentimente ale feudalilor, prin note de vindicație, prin manifestări de cruzime și chiar de sălbăticie a sufletelor. Deslușim bine acestea, în dosul demnității feudale și a gestului devot. Personajele marilor seniori sînt arătate ca firi vigilente, necruțătoare, gata să asculte calomnii și apoi să pună la cale răzbunări crude ori grotești. În iubirile lor, sînt brutali; de fapt, sînt mai mult dorințe pasionale decît iubiri propriu-zise. Dintre regii ce apar pe scenă, nici unul nu este un rege înțelept, respectat și înconjurat de iubirea supușilor.

La fel sînt privite și alte personaje sus-puse: principi, duci, mari seniori, împreună cu acoliții lor. Judecătorii sînt niște funcționari răi, prevaricatori

și venali, pronunțînd cu ușurință pedepse aspre, inclusiv pedeapsa capitală. Justiția, în totalitatea ei, este arătată ca o instituție impopulară, cu criterii și practici inumane, cu acte stupide și nedrepte. Rareori, războinicii au cavalerism și înălțime; lipsiți de omenesc și de moderație, par dispuși spre masacre și jafuri, practicate deopotrivă și în înfierbîntarea luptelor, și după acestea. Așteaptă ca femeile să-i admire; dar simțim că fac aceasta mai mult din orgoliu decît dintr-un sentiment curat.

Poporul, în genere, este privit cu simpatie. Oamenii de rînd sînt arătați ca avînd inimă bună. Spre deosebire de conducători, care se complac în cruzimi și răzbunări înverșunate, oamenii simpli — cărbunari, hangii, negustori, mici meșteșugari ș.a. — par oricînd dispuși să dea adăpost celor prigoniți, împărțind cu aceștia masa și locuința.

Puterea, prin treptele și reprezentanții ei, e înregistrată cu nemulțumire, sub un unghi critic de protest. Judecata și sensibilitatea comună văd în ea mai mult un obiect de teamă decît un factor de respect și de iubire cetățenească.

E caracteristic, de asemenea, felul cum sînt zugrăvite personajele feminine. Înregistrăm, în această privință, un peisaj uman viu și variat. Imaginea fetelor tinere e luată din legende cavalerești, de tipul *chansons de gestes*. Moralmente, sînt puse într-o lumină discutabilă. Par stăpînite de gîndul și de nerăbdarea dragostei; sînt gata s-o ofere singure, fără alegere, cavalerilor și clericilor. Femeile căsătorite, în schimb, sînt privite cu o notă mai respectuoasă; marile victime, ca și marile vinovate, vor fi alese dintre acestea. Cele dintîi sînt folosite pentru a se pune în lumină pornirile de cruzime și de injustiție ce trebuiau corectate prin intervenția divină; celelalte aduc pe scenă procesul ispășirii, într-o formă menită să dea prioritate elementului religios. Cazul femeii inocente, acuzate pe nedrept de către semenii săi și lovite de către aceștia pînă în dreptul ei elementar la fericire, este tratat cu perseverență în diferite moduri. Constatăm că spectatorii din secolul al XIV-lea aveau preferință pentru acest caz; dar în această preferință deslușim și un protest surd, îndreptat împotriva unor moravuri și criterii ale timpului. Acest protest se repetă și în alte situații: copii expuși, pierduți, substituiți și regăsiți, femei răpite, regine aduse în stare de mizerie, impostoare suite pe tron ș.a.

Textele miracolelor ne pun adesea în fața unor situații inegale: unele cu aspect realist, altele străbătute de bizarerii mistice. Pe de o parte, principi care își părăsesc ducatul; pe de altă parte, soți care renunță la fericirea căminului, pentru a se face ermiți. Cîteodată, acest dezgust de lume răspundea unor simțiri sincere; de cele mai multe ori, era expresia unui conformism mistic al timpului.

Găsim în această mulțime de trăsături realiste zugrăviri ale epocii, pe alocuri tot atît de vii și de ilustrative ca și în cronicile timpului. Menționăm: descrieri atente, minuțioase, asupra fazelor procedurale prin care trebuia să treacă un proces criminal; alegerile de episcopi, cu tripla participare a clerului, a nobilimii și a „poporului"; tristele ceremoniale ale execu-

țiilor ordonate de tribunalele feudale sau cele ecleziastice; înștiințările populare făcute prin heralzi publici; moduri de viață în diferite straturi sociale, de la castelele regale și senioriale pînă la colibele țărănești etc., etc.

Înțelegem, deci, că miracolele au pus premise de teatru profan. Ca idee și ca manifestare generală, erau legate de biserică; subliniem, însă, că nu s-au subordonat cu totul acesteia, închistîndu-se în tipicurile și practicile ei. Într-o tematică strictă, de tip dogmatic, miracolele au făcut spărturi semnificative. Găsim în ele izbucniri, proteste, puneri curajoase în cauză, toate reflectînd stări și procese revendicative ale vremii. Au făcut teologie, în măsura în care aceasta intra în constrîngerile momentului; în partea lor de libertate, miracolele dramatice au sprijinit o seamă de aspirații și acțiuni populare.

MISTERELE

1. Preliminarii

În teatrul medieval al secolului al XV-lea, *misterele* dramatice au reprezentat manifestări de seamă. Istoria culturii europene le numără printre acțiunile caracteristice și cuprinzătoare ale epocii.

Multe din manuscrisele care ar fi putut să ne dea oglinda mișcării dramatice din această epocă s-au pierdut. Unele au pierit în incendii sau în toiul diferitelor persecuții obscurantiste; altele s-au risipit, urmînd soarta bibliotecilor particulare cărora le aparțineau. Renașterea, cu orientările ei antiscolastice, n-a ținut să le perpetueze tradiția. Totuși, din ceea ce s-a putut păstra în bibliotecile din mai multe țări, epoca a fost reconstituită. Cercetarea istorică și literară dispune astăzi de suficiente documente și referințe, pentru a formula asupra întregului proces judecăți sigure și substanțiale.

În producția dramatică a secolului, care a fost imensă, întîlnim două ramuri distincte: teatru *serios* și teatru *comic*. Aparent, nu aflăm nici o unitate: piese lungi, a căror reprezentare trebuia să dureze zile întregi, alături de altele ce se consumau în cîteva minute, la colțuri de stradă, pe scene improvizate sau ambulante; piese de predicație, cuprinzînd toată complicația teologiei ori a catehizării catolice, alături de altele cu libertăți licențioase, concepute în notă de divertisment; producții impresionante ca număr, fără însă ca între ele să se reliefeze capodopere. Oarecare unitate a existat totuși. Ne vom da seama de aceasta, treptat, în cursul dezvoltărilor următoare. Și la aceste producții vom găsi aceeași notă caracteristică: într-o materie conformistă, impusă de autoritarismul bisericii, s-au difuzat stări și revendicări populare, cîteodată mai prolix, alteori limpede și hotărît.

Misterele dramatice au cunoscut principala lor strălucire în Franța: prin concepție, însă, aparțin întregului ev mediu. Au trăsături comune: o atmosferă de familie, o înrudire tăcută și esențială, o motivație intimă analoagă, o seamă de colorituri și, în special, o prezență de idei congenere. Găsim în ele reflectări multiple, din toate direcțiile de viață ale secolelor XIV—XV. Cunoașterea lor nu privește numai istoria teatrului; poate interesa istoria culturii în general.

2. Denumirea de „mister"

Termenul apare pentru prima oară în anul 1402, în celebrele scrisori adresate de către Carol al IV-lea membrilor din confreria Pasiunii.

Se crede că denumirea de „mister" s-ar trage din latinescul *ministerium*, în înțelesul de *mestier*, adică funcțiune. Notăm că în limba italiană și în cea spaniolă dramele religioase sînt denumite respectiv *funzione* și *auto*, cu un înțeles de *acte*, de *funcțiuni*, de *acțiuni* executate după reguli precise; faptul ar veni oarecum în sprijinul supoziției amintite. O ipoteză mai veche, cultivată mai cu seamă de Renaștere, pretinde că „mister" ar veni de la „misterios", categorie inaccesibilă rațiunii. O altă interpretare — sugerată mai cu seamă de glosarul manuscrisului Cangé — pune cuvintele *mysterium* și *misterium* în legătură cu ideea de oficiu liturgic. În terminologia latină a bisericii, *romanum mysterium* însemna *liturghie romană*. Această semnificație, cu înțelesul de prelungire a serviciului religios, va rămîne valabilă mai multă vreme, chiar și după ieșirea reprezentațiilor scenice din incinta bisericii.

Oricum, incertitudinile rămîn. Se adaugă și o complicație: confuzia creată prin atracția reciprocă dintre termenul de *mysterium* — respectiv *mystère* (*mystère de la foi* — noțiune teologică) și cel de *misterium* — respectiv *mistère*, mai apropiat de ideea de *act-funcțiune* (fr. *métier*).

Pînă să ajungă a desemna marile producții dramatice din secolul al XV-lea, termenul de „mister" a trecut prin cîteva trepte.

La început, cuvîntul denumea un spectacol mut, fără conținut dramatic, adresîndu-se mai mult simțurilor. Și anume: spectacole de stradă, organizate în onoarea seniorilor sau pentru cinstirea unor primiri princiare. Aflăm, de exemplu, că în 1420 intrarea în Paris a lui Carol al IV--lea a fost celebrată prin reprezentarea „în carne și oase" *(au vif)* a unui mister al patimilor, după figurarea acestora în corul catedralei Notre-Dame.

Întîlnim în același timp și alte categorii de manifestări, purtînd deopotrivă denumirea de „mistere": scurte reprezentații cu conținuturi laice, programate în timpul marilor banchete, cuplete recitate de către personaje alegorice (Credința, Caritatea, Justiția, Rațiunea, Dreptatea etc.), tablouri vivante organizate în cadrul unor serbări publice pentru elogierea suveranului.

De la 1450 încoace, termenul a căpătat stabilitate. Denumește drame religioase cu caracter amplu, inspirate din *Biblie* ori din alte texte bisericești, aducînd pe scenă situații din teologia catolică și personaje din toată scara fabulației creștine de la Dumnezeu pînă la diavoli.

3. Misterele mimate

Înainte de această constituire, denumirea începuse să fie dată unor producții mimate, așa-numitele *mystères sans paroles* sau *par signes*. Bucurîndu-se de favoarea publicului, ele au dăinuit pînă către sfîrșitul secolului al XVI-lea. Nu aveau, cu teatrul propriu-zis, decît raporturi tangențiale; erau organizate cu prilejul unor evenimente sau serbări publice, ca spectacole populare de divertisment sau ca manifestări de întregire a cortegiilor.

Principala lor desfășurare era pantomimică; se rosteau cîteodată și cuvinte, fără însă ca acestea să capete organizare dialogată. Acțiunea — dacă se poate numi așa — decurgea în mod labil: fără etape și înlănțuiri, fără gradare dramatică, fără peripeții și deznodăminte. Aveau mai mult o înfățișare de tablouri vivante, făcute să impresioneze în primul rînd privirea. Reprezentațiile se petreceau pe eșafodaje înălțate din loc în loc sau pe platforme rulante, încadrate de coloana cortegiilor.

În secolul al XV-lea, aceste producții aveau caracter strict religios. Mai tîrziu, în secolul al XVI-lea, vor interveni modificări sensibile. În locul unora din situațiile religioase propriu-zise au început să apară alegorii cu înțelesuri filozofice și morale; din acestea, multe aveau să alunece în platitudine, prin spirit de adulare față de monarhi sau de alți patroni.

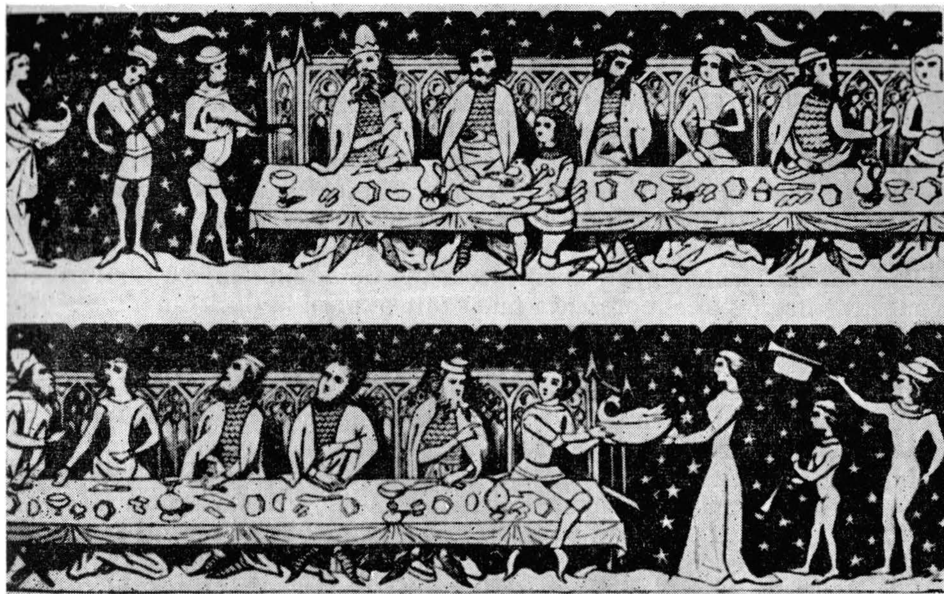
Costumele, în crescîndă nepotrivire cu spiritul biblic; figurația spectaculoasă; gesticulația bogată și îndrăzneață; includerea de versuri menite să explice din loc în loc situațiile figurate; toate acestea contribuiau ca genul să se transforme, începînd să intre, oarecum, în luptă cu puterea. Reprezentațiile supărau; se vedea în ele un pericol civic. Autoritatea seculară și autoritatea religioasă își vor da mîna pentru a pronunța împotriva lor sancțiuni și interdicții.

4. Misterele vorbite

Încă din perioada dramei liturgice, teatrul religios dădea semne de gîndire profană. Totuși, procesul de emancipare s-a desăvîrșit încet; i-a trebuit pentru aceasta o durată de aproximativ patru secole.

Poeții dramatici greci — Eschil, Sofocle, Euripide — s-au inspirat din epopeea homerică, preluînd din aceasta teme, personaje și situații eroice. În teatrul medieval nu întîlnim un fenomen similar; acest teatru a rămas străin de epopeea cavalerească a primelor timpuri feudale. Nimic din *Chanson de Roland*, de pildă, n-a trecut în miracolele și misterele dramatice; găsim scene cu seniori și cavaleri, nu însă și un spirit cavaleresc propriu-zis. Epopeile homerice cuprinseseră în ele pulsația comunității grecești ca atare; epopeile cavalerești reprezentau doar o simțire feudală, aristocratică și războinică; deci o simțire de care mulțimile medievale — formate în genere din oameni umili, dezmoșteniți, lăsați cu ușurință pe seama superstițiilor și a unor imagini obscurantiste — nu puteau să se apropie prea mult. Dacă totuși aceste mulțimi au venit în preajma reprezentațiilor de teatru și le-au susținut, e pentru că vedeau în ele un refugiu. Cu judecata lor, încă simplistă, nu-și dădeau seama că în spatele faptelor reprezentate pe scenă stăruia voința de dominație a bisericii oficiale.

Privite în totalitatea lor, misterele alcătuiesc dramatizări de tip catolic ale istoriei biblice și ale unor părți din istoria creștină în genere. Cuprind întinderi vaste: de la „crearea lumii" și pînă la evenimente mai recente, în speță pînă la împrejurări legate de domnia lui Ludovic cel Sfînt. În succesiunea etapelor nu se urmează cu strictețe o ordine anumită, logică sau cronologică. Se insistă asupra unor fapte puțin interesante, în vreme ce altele esențiale sînt trecute cu vederea. Și aici, judecata medievală dovedește că nu



Ospăț cu intermedii scenice. Gravură din secolul al XV-lea.

dă atenție adevărului istoric. Se crede că misterele compuse timp de un secol și jumătate, între anii 1400—1550, însumează cîteva milioane de versuri; din acestea au supraviețuit ceva mai mult de un milion. O evaluare aproximativă consideră că ar fi existat o sută de autori de mistere; în posteritate au trecut doar cîteva nume.

Materialul acestor drame provenea din mai multe surse. Cităm mai întîi *Biblia*, cu *Vechiul* și *Noul Testament*. Ultimul era tratat în mod mai consecvent; cît despre *Vechiul Testament*, nu se respecta o ordine, ci se proceda la întîmplare, lăsîndu-se la o parte episoade cu putere dramatică în favoarea altora mai puțin caracteristice. Menționăm, tot ca izvoare: legende hagiografice de proveniență apuseană și orientală, cărți și evanghelii apocrife, diferite compilații contemporane, celebra *Legenda aurea*[1], opere cunoscute ca *Le miroir historial* de Vincent de Beauvais[2], nenumărate tradiții canonice și povestiri populare etc.

Mai precis: în felul cum era folosit acest material, stăruia în genere o notă rudimentară, lipsită de știință și meșteșug artistic. Elementele nu

[1] Manuscris cuprinzînd o compilație hagiografică, datorat dominicanului Jacopo da Varazze (Voragine), devenit la sfîrșitul secolului al XIII-lea episcop de Genova. Inițial, manuscrisul purta titlul: *Historia lombardica seu Legenda sanctorum*; schimbarea în *Legenda aurea* (Legendă aurie) a fost făcută de contemporanii admirativi.

[2] Teolog francez, dominican, reputat pentru știința sa, a trăit în secolul al XIII-lea. A scris în latinește opera pe care o împarte în patru părți: *Speculum naturale* (Oglinda naturii), *Speculum doctrinale* (Oglinda științei), *Speculum morale* (Oglinda moralei), *Speculum historiale* (Oglinda istoriei). A fost tradusă în limba franceză, în secolul al XV-lea, de către Jean du Vignay, sub titlul general de *Miroir historial*. Cuprinde o enciclopedie a cunoștințelor din secolul al XIII-lea.

treceau îndeajuns prin prelucrarea poeților, așa încît să li se imprime stil și unitate; li se dădea doar o formă dialogată, ca adaptare la exigențele reprezentării scenice. Cîtă deosebire, în această privință, cu poeții dramatici de mai tîrziu! Racine va compune întreaga lui *Bérénice*, inspirîndu-se dintr-un singur rînd din Suetoniu; Corneille, cu materialul luat dintr-o singură pagină de Titus Livius, va construi *Horace*, impunătoarea lui tragedie. Poeții medievali nu cunoşteau şi deocamdată nici nu întrevedeau posibilitatea unei asemenea arte.

Să luăm — spre ilustrare — ciclul hagiografic; aici, lipsa de artă a poeților dramatici medievali apare de la început. Compunerea unui mister cu substrat hagiografic reprezenta mai mult o formulă decît un proces propriu-zis de creație artistică. Romanțarea cărților de sfinți se făcea după aceeaşi schemă: întîi o viață de lume a personajului, plină de voluptăți și de situații profane, apoi revelația și convertirea, iar în cele din urmă ispășirea prin asceză și martiraj. Pe cîteva linii simple, de obicei aceleaşi, fantezia vremii încerca să brodeze cu oarecare patetism o anecdotică de scenă. De fapt, se proceda mai mult şablonard; aceasta ducea la rezultate mediocre, monotone. Unele deprinderi medievale, îmbibate de misticism și superstiție, făceau ca atît adevărul istoric cît și cel psihologic să rămînă în umbră, ca două dimensiuni încă necunoscute.

Critica și cercetarea literară grupează acest imens repertoriu dramatic în trei cicluri, luîndu-se drept criterii de clasificare natura subiectelor tratate și sursele de inspirație ale autorilor: ciclul *Vechiului Testament*, ciclul *Noului Testament* și ciclul *Sfinților*. Ar mai fi încă o categorie, a misterelor răzlețe, ca *Misterul asedierii Orléansului* sau *Misterul distrugerii Troiei*, interesante mai cu seamă prin nonconformismul lor teologic.

În cele ce urmează, ne vom opri cu scurte mențiuni asupra principalilor autori de mistere, intabulați ca atare în istoria teatrului.

5. Arnoul Gréban

Arnoul Gréban este o figură poetică reprezentativă. Despre el, ca om, știm doar puține lucruri. S-a născut, probabil, în 1420, la Compiègne. Registrul Facultății de teologie din Paris atestă că în 1456 a fost primit ca bacalaureat. Părăsind Parisul, s-a stabilit la Mans, unde a trăit pînă la sfîrșitul vieții în postul de canonic al bisericii-catedrale Saint-Julien. Nu ştim data morții. Asupra operei cunoaștem mai multe date decît asupra vieții. A compus singur un mister (cel de care ne ocupăm în acest paragraf), iar în colaborare cu fratele său Simon un alt mister, *Faptele apostolilor*. Atît în epoca lor cît și după aceea, frații Gréban s-au bucurat de o reputație strălucită. Le găsim elogiul în mai multe scrieri ale vremii. Clément Marot, printre alții, amintește de ei într-un vers caracteristic: „*les deux Grébans, au bien resonnant style*".

Pasiunea (titlul întreg: *Naşterea, patimile și învierea Domnului Nostru Isus Cristos*) reprezintă un moment de seamă în teatrul medieval. Tratatele clasice de literatură o socotesc drept capodopera acestui teatru. Simțim prezența unui scriitor adevărat, atît ca invențiune cît și ca execuție poetică.

Drama cuprinde 34.574 de versuri, adesea cu prolixități pedante și lungimi excesive. Sînt defecte care nu privesc numai pe autor, ci aparțin și genului. Rămîn totuși multe alte pasaje în care atenția ne este stimulată prin conținutul uman al situațiilor și prin comunicativitatea stilului.

Drama plutește în atmosferă teologică. În prolog se face distincție între „păcatul diavolului" și „păcatul omului": primul este definitiv și ireductibil, pe cînd celălalt poate fi ispășit. De aici „actul de răscumpărare", pe care poetul se simte obligat să-l justifice. Un al doilea prolog, mai scurt, apelează la devoțiunea spectatorilor și la „tăcerea lor încărcată de iubire", pentru a urmări „înaltul mister și patimile".

Poetul își propune ca în dezvoltare să urmeze calea limpede a credinței *(vraye foy)*, fără a mai recurge la adausuri apocrife. Preconizează o „demonstrație simplă" și „simplu construită". Sînt intenții bune, dar pe care nu le realizează decît în parte, din cauza lungimilor și prolixităților amintite.

Planul operei urmează succesiunea evenimentelor biblice. În unele din acestea găsim invențiuni și ornamente, izbutind să dea compunerii atmosferă poetică: episoade cunoscute sînt surprinse din unghiuri inedite, ceea ce dă o notă de originalitate. Textul e împărțit pe mai multe *journées*; reprezentația dura cîteva zile în șir.

Faimosul „proces al Paradisului", de rigoare în misterele redempțiunii, e tratat pe larg, cu bogăție pedantă de argumente. În dezbaterea deschisă, de o parte se află Mizericordia și Pacea, de altă parte Justiția și Adevărul. Asistăm la ciocnirea dintre două serii de virtuți: unele apărînd ideea răscumpărării, altele înscriindu-se împotriva ei; e ciocnirea din care va trebui să se aprindă scînteia acțiunii și apoi să i se întrețină flacăra. Pînă la sfîrșit, totul e pus să intre într-o liniște salutară. Precizăm, însă, că ne aflăm departe de acea gravitate a împăcării expiative, pe care tragediile antice o acordau cugetelor greu încercate de hotărîrile Moïrei.

Găsim situații suprapuse arhitectural, capabile să reflecte aspecte variate și întinderi mari ale filozofiei religioase. Un exemplu: de îndată ce în cer s-a hotărît răscumpărarea ființei umane, pe pămînt are loc vestirea fecioarei Maria, iar în iad îi vedem pe demoni intrînd în furie.

Adorarea păstorilor dă poetului prilejul să compună, ca digresiune, o pastorală grațioasă: *„Il n'est vie si bien nourrie, /Qui vaille estat de pastourrie"* (Nu este viață, cît de îndestulată,/ Care să întreacă păstoria). Păstorii aduc noului născut daruri naive: Pellion — fluierul său, Ysambert — o jucărioară *(une hochette)*, iar Aloris — un calendar de lemn, ca „să știe zilele și lunile".

Episoadele de tip mai dramatic — istoria magilor, masacrul copiilor inocenți, fuga în Egipt, călătoria la Ierusalim — sînt redate cu bogăție de amănunte.

Ziua a doua se deschide cu predica lui Ioan Botezătorul și merge pînă la începutul patimilor. Anecdotica biblică se împletește cu reflecții de un ordin mai psihologic. Satan apare la cina cea de taină, dar este vizibil doar pentru Iuda, pe care îl incită să-și ducă pînă la capăt trădarea. Relatările lui Lazăr despre infern au în ele note de seriozitate și adîncime.

Ziua a treia are în centrul ei pe Iuda. Remușcările, disperarea și apoi sinuciderea acestuia sînt înfățișate dramatic. Iuda, în deznădejdea sa, invocă

demonul; acesta aleargă, i se înfățișează, dar nu pentru a-l susține ori a-l consola, ci pentru a-i refuza cu cinism ajutorul cerut. Scenele de calvar sînt redate pe larg, cu lungimi insistente. Lamentațiile Fecioarei la picioarele crucii conțin exagerări stridente, din care cauză sinceritatea și duioșia sentimentului își pierd prospețimea. Din loc în loc apar digresiuni variate. Iată una din ele: în momentul morții pe cruce, acțiunea trece brusc la Maria, unde găsim pe Dionisie Areopagitul discutînd îndelung cu Empedocle despre o eclipsă care de curînd întunecase pămîntul.

Cea de-a patra zi este dedicată „învierii". Scenele decurg într-o înlănțuire șubredă, făcînd ca interesul spectatorului sau al cititorului să lîncezească. Pe alocuri, însă, procedeul dramatic obține efecte sigure. Se insistă asupra durerii pe care o resimt discipolii și femeile, pentru ca bucuria lor să fie cu atît mai exultantă la vestea „învierii". Întîlnirea dintre mamă și fiu, după „învierea" acestuia, e mărturisită în versuri simple și comunicative, caracteristice prin omenescul lor:

Mon enffant quand je te perdis
Et que mort en la croix pendis
En douleur dure,
Bien amas humaine nature
Quand pour luy tes bras estendis.
Et ta povre mere piteuse
Voyant ceste peine honteuse
Qu'on te faisoit,
Dieu scett lor s'elle se taisoit
De voir douleur tant angoisseuse.[1]

Sub raport poetic, misterul cuprinde momente dintre cele mai inspirate ale teatrului creștin.

Drama ia sfîrșit după momentul „înălțării": pe pămînt prin cuplete de încheiere, iar în aer prin sărutul de pace pe care și-l dau cele patru virtuți, acum reconciliate. În felul acesta, trebuia să se arate că răscumpărarea omenească s-a produs și că vorbele psalmistului s-au adeverit: *Misericordia et veritas obviaverunt sibi, justitia et pax osculatae sunt* („Mila și adevărul s-au întîlnit, dreptatea și pacea s-au îmbrățișat").

6. Eustache Marcadé

De la acest autor ne-a rămas manuscrisul unei drame intitulate *Viața, patimile și răzbunarea Domnului*. Știm despre el că din 1414 pînă în 1427 a fost oficial al mănăstirii din Corbie, funcție în care a fost repus după zece ani (1437) printr-o sentință dată de Châtelet și confirmată apoi de Parlament. Diferite referințe contemporane îl citează ca pe un retorician cunoscut.

[1] Fiul meu, cînd te-am pierdut,/ Cînd mort, răstignit pe cruce,/În aspră durere —/ Mult ai iubit tu firea umană/ Cînd pentru ea brațele ți le-ai desfăcut./ Și biata ta mamă vrednică de milă/ Văzînd această pătimire rușinoasă/ Ce ți s-a făcut,/ Dumnezeu știe dacă ea a tăcut/ În fața unei suferințe atît de sfîșietoare.

În drama sa găsim de fapt două mistere: unul al *Pasiunii*, altul al *Răzbunării*. Unindu-le, autorul s-a străduit să imprime operei armonie şi continuitate. Textul e distribuit pe patru zile, fiecăreia revenindu-i în medie cîte 6.000 de versuri. În adresările sale către public, predicatorul ia două feluri de precauţiuni: unele de ordin literar (nepriceperea, stîngăcia poetică); altele privind lungimea textelor *(Et nous pardonnez humblement/ Se nous vous tenons longuement)*. Sub raport literar, opera e mediocră. Pasajele mai caracteristice se pot număra pe degete. Rămasul bun pe care şi-l ia Maria, în momentul cînd părăseşte pămîntul Iudeii, are accente calde, mişcătoare:

Adieu la terre où je suis née...[1]

Cîntecul afectuos al femeilor contrastează cu invectivele lor vulgare şi brutale, cînd oamenii lui Irod le răpesc pruncii de la sîn ca să-i ucidă. E redat dramatic momentul cînd omorul răzbunător atinge chiar pe copilul lui Irod. Moartea în remuşcări a regelui cuprinde accente puternice. Agonia pe cruce e prezentată prelung, mai mult ca sfîrşitul unui om decît ca un episod pămîntesc al unei divinităţi.

Autorul, urmînd şi el linia unei tradiţii constituite încă de pe vremea dramei liturgice, presară în textul său ornamente cu notă mai liberă, într-o vădită tendinţă de a se descătuşa de canoane şi convenţii. Numim: flecăreli ale soldaţilor, glume brutale ale torţionarilor, lăudăroşenii ieftine ale cavalerilor, scene brutale de insultă şi de martirizare, dezlănţuiri de tavernă, reclame şarlataneşti ale farmacistului negustor de sulimanuri, „mondenităţi" ale Magdalenei preocupată de farmecul ei fizic ş.a. Toate acestea veneau în contrazicere cu solemnitatea episoadelor sacre; nu e însă mai puţin adevărat că prin prozaismul lor naiv, ca şi prin mulţimea de amănunte realiste, se făceau paşi simţitori în zugrăvirea vieţii efective, condiţie cheie pentru constituirea fenomenului dramatic.[1]

7. Jean Michel

Format la şcoala iniţiată de *Pasiunea* lui Arnoul Gréban, Jean Michel trece drept imitator al acestuia. Datele despre viaţa lui plutesc în incertitudine. În secolul al XV-lea au existat trei Jean Michel. Multă vreme s-a crezut că poetul ar fi fost una şi aceeaşi persoană cu episcopul din Angers, mort în 1447. L. Petit de Julleville se opreşte asupra unui Jean Michel, doctor în medicină, desemnat de municipalitatea din Angers ca medic al oraşului, a doua zi după o strălucită reprezentaţie organizată de el în 1486.

Patimile lui Jean Michel reiau modelul dat de Gréban, dar cu unele modificări semnificative de concepţie, de formă şi de atmosferă generală. Ca versificator abil, aproape chiar virtuos, poetul se complace în a compune larg, bogat, fără să ia seamă la lungimi. E mai puţin stăpînit de scrupule teologice decît înaintaşul său; de aceea este şi mai aproape de gustul nostru modern.

Misterul *Patimile* îmbrăţişează materia *Noului Testament* în optzeci şi şapte de tablouri; reprezentarea — după cum relatează un manuscris păs-

[1] Rămîi cu bine, pămînt în care m-am născut.

trat la Reims — trebuia să dureze opt zile. Textul însuma patruzeci de mii de versuri; aducea în scenă o sută patruzeci de personaje, plus figuranții.

Arnoul Gréban fusese un înaintaș; Jean Michel are meritul de a da genului mai multă suplețe artistică și mai multă adaptare la condițiile practice ale reprezentării scenice. Practică un meșteșug de compoziție mai viu, mai elocvent, mai creator de atmosferă dramatică. Dialogurile, conduse cu intuiție scriitoricească, împrumută situațiilor viață și expresie. Amănuntele realiste se integrează în text într-un mod mai natural, mai organic; deosebirea dintre ele și nota gravă din acțiunea principală se micșorează sensibil. Poetul stăpînește mijlocul de a umaniza situațiile, strecurînd în motivarea lor psihologică și în desfășurarea lor scenică accente de simțire bine nuanțate.

Un exemplu, ca ilustrare comparativă: scena decapitării lui Ioan Botezătorul. În textul lui Arnoul Gréban dialogul dintre fiica lui Irod și călău decurgea brutal, cu glume macabre:

Fiica: *Grognart, delivre moy la teste...*
Grognart: *Tenez, or la portez bouillir*
Et puis en faictes des pastés.[1]

În textul lui Jean Michel găsim la călău preveniri capabile să dea situației mai multă expresie, plus o anume pătrundere psihologică:

Mais affin que vous n'ayez peur
Et que ne vous fasse au cueur
De veoir le sang humain espandre.
Vous plaise ung peu plus long attendre...[2]

Jean Michel dă marilor sentimente o expresie simplă și viguroasă. În preajma răstignirii, Maria își imploră fiul ca prin puterea lui divină să se cruțe; dacă nu poate evita moartea, măcar să-și dea una mai ușoară; ar vrea să moară ea mai întîi; dacă nici aceasta nu e cu putință, atunci să i se ia simțirea, să devină „o piatră"... Ne aflăm, prin acestea, într-un punct de tensiune lirică a dramei.

Găsim și urme din dramele grecești. N-am putea susține că poetul a cunoscut operele anticilor; persistă totuși unele motive, prin supraviețuiri difuze. Sub acest raport, merită să amintim versiunea pe care Jean Michel o dă legendei lui Iuda.

Într-o noapte, Ciboré, mama lui Iuda, a visat că va da naștere unui monstru și că acesta, după ce-și va fi înmuiat mîinile în sîngele unui rege, se va căsători cu propria-i mamă. Terorizată, Ciboré cere ajutorul soțului său, Ruben. Îndată după naștere, copilul este așezat într-o barcă și lăsat în voia valurilor, care îl vor azvîrli pe malul insulei Iscariot. Regina locului găsește copilul și-l adoptă ca pe fiul său; îl va păstra ca atare, chiar și după nașterea unui copil legitim. Iuda, crescînd mare, devine gelos pe tînărul prinț. În cursul unei certe îl omoară. Temîndu-se de răzbunarea regelui, fuge la Pilat, guverna-

[1] Grognart, taie-mi acest cap.../ Iată-l, pune-l la fiert/ Și pe urmă să faci din el tocătură.

[2] Dar ca să nu-ți fie frică/ Și ca să nu suferi prea mult/ De a vedea curgînd sînge omenesc/ Așteaptă încă puțin.

torul Iudeii, și intră în serviciul acestuia. Peste puțin, aflîndu-se în suita guvernatorului în timpul unei inspecții, ajunge pe locurile unde trăiesc Ciboré și Ruben. Iuda, tentat de frumusețea și bogăția unor crengi încărcate de fructe, rupe cîteva. Ruben se opune ca un străin să-i devasteze avutul. În cearta iscată, neștiind că este tatăl său, Iuda îl ucide. Ciboré, îndurerată, cere lui Pilat să-i facă dreptate. Drept soluție, guvernatorul îi propune să ia în căsătorie pe unul din slujitorii săi, ascunzîndu-i că acesta este tocmai ucigașul. La început Ciboré refuză; curînd însă, sedusă de abilitatea cavalerului, acceptă. Sîntem — s-ar zice — în plină dramă sofocleană: Laios, Oedip, Iocasta; respectiv, Ruben, Iuda, Ciboré.

A trecut un timp; Ciboré, deși își adoră soțul, e totuși muncită de presimțiri sumbre, inexplicabile. Încercările lui Iuda de a o liniști rămîn fără efect. Prin diferite legături și deducții află teribilul adevăr. Îl află și Iuda, care rămîne profund tulburat. Nădăjduiește totuși într-o iertare, întrucît a comis crimele involuntar. Mustrarea de conștiință îi dă nopți de chin. Se aruncă la picioarele lui Isus, jurînd că va trăi în virtute. Dar natura lui rea e mai puternică. Viața de discipol, cu privațiunile ei, îl obosește. Rîvnește la viața celor bogați, cu slugi și palate. Satan, profitînd de această dispoziție de spirit, intervine. Belzebut și Berit, alți doi demoni, îi vin într-ajutor. Iuda trădează, nu însă fără unele ezitări și scrupule. Curînd după comiterea faptei, e cuprins de o disperare fără margini. Aruncă arginții pe care i-a primit ca preț al vînzării. Cere infernului să i se ia viața și sfîrșește prin a se spînzura cu frînghia pe care i-o întinsese „spiritul întunericurilor".

Episodul e caracteristic, atît ca idee cît și ca realizare artistică. În textele biblice, personajul lui Iuda e doar schițat; la Jean Michel apare în centrul unei acțiuni dramatice ample și intense. Înlănțuirea faptelor e întărită prin analize psihologice și filozofice. Solilocviile personajului, frămîntările sale de conștiință, ezitările și spaimele lui intime ca și actul final de disperare sînt dovezi grăitoare.

Celălalt mister compus de Jean Michel, *Învierea*, e mai puțin caracteristic, cuprinde însă intercalări vesele, de o exuberanță mai pronunțată decît cele întîlnite pînă acum. Remarcăm, de pildă, în cîntecele de bună dispoziție ale trioului format din orbul Galleboys, „*varlet*"-ul său Sauldret și un mesager cuplete de nuanță libertină.

8. „Actele apostolilor" de Arnoul și Simon Gréban

Întîlnim un nume nou: Simon Gréban, care a trăit și a murit la Mans, în calitate de canonic al catedralei Saint-Julien. Clément Marot l-a trecut și pe el la nemurire, prin versul său: „*Les deux Gréban ont le Mans honoré*".

Misterul despre care e vorba cuprinde 61.908 versuri și folosește mai multe sute de personaje, distribuite după cum urmează: paradis, 32; infern, 29; apostoli, 13; diaconi, 7; discipoli, 43; veri ai fecioarei Maria, 4; Marii, 5; văduve, 10; regine, 5; alte femei, 11; fecioare, 5; fete, 18; împărați, 8; regi, 11; judecători și tribuni, 14; proconsuli, 19; cavaleri, 44; scutieri, servitori, 23; sinagogă, 63; cetățeni și vecini, 44; filozofi și doctori, 15; magicieni, 5; epis-

copi, 6; părinți ai legii, 14; tirani, 9; temniceri, 8; mesageri, 9; bolnavi, 15; războinici și prizonieri, 9; corăbieri, 3; secretari, 2; mareșal, 1.

Episoadele dramei încep după înălțare. Acțiunea e vastă; se dispersează cu cei doisprezece apostoli, plecați să predice în lume. Trece fără continuitate dintr-un loc în altul: din Spania în India, din Egipt la Roma ș.a.m.d. De altminteri, aceste schimbări geografice sînt doar formale; preocuparea de culoare locală nu există, și nici în acțiune nu intervin situații care prin specificurile lor să necesite asemenea schimbări. Pretutindeni găsim aceleași acțiuni de predicație, de convertire, de supliciu și martiraj, aceleași produceri de miracole, aceleași deznodăminte cu triumful bisericii. Apostolii se răspîndesc în lume: Andrei călătorește în Tesalia; Matei pleacă în Sciția; Toma predică în India, unde, pentru că a convertit pe principesa Mygdoine, este pedepsit să calce cu tălpile goale pe fiare înroșite. (Un detaliu sugestiv: în acest punct, indicațiile de punere în scenă din text arată că aceste fiare arzînde trebuiesc figurate ca niște bare roșii, după cum impresia de arsură va trebui produsă prin niște aburi de apă caldă care să semene cu fumul.) Într-o scenă finală Petru este crucificat, iar împăratul Neron, cruntul persecutor, ia drumul infernului. Toate acestea sînt prezentate incoerent, monoton, cu amestecuri de istorie biblică, istorie politică, fabulații din diferite legende populare, reminiscențe păgîne precum și imagini de viață contemporană. Avem în față atîtea personaje, atîtea complicații și răsfirări ale acțiunii, încît e greu să le urmărim și să le reținem pe toate. Singurul fapt ce dă acestui complex o relativă unitate e destinul de martiraj al apostolilor. Și aici un amănunt tipic pentru naivitatea medievală: apostolii, indiferent în ce loc se află pe glob, sînt martirizați de către același călău.

Actele apostolilor, ca operă luată în întregimea ei, pune răbdarea cititorilor la grea încercare. Bănuim că și spectatorii timpului, cu toată mulțimea scenelor profane și a divertismentelor licențioase intercalate între episoade, resimțeau un sentiment de monotonie și plictiseală. E probabil că și autorii știau aceasta. De aici, preocuparea lor de a umple golurile cu ingeniozități de punere în scenă, cu momente declamatorii și grandilocvente sau cu diversiuni diavolești. În prima parte a reprezentației, Lucifer, prințul infernului, desfășoară o tiradă spectaculoasă, în care jocul cinic și ironic al gîndirii lui se afirmă abil și curajos. Într-un alt episod — pe gustul publicului, pentru latura lui de comedie — Satan, Bargibus, Berit, Cerberus ș.a., dezgustați și mai ales dezamăgiți de infern, pleacă în exod pe pămînt. Aici, Satan se face cămătar, Berit devine negustor de cai, Bargibus pune pe cap toca de avocat, iar Cerberus își alege ca meserie lucrativă pe aceea de mesager al dragostei, la curte și în oraș. Recunoaștem în aceste travestiri diavolești o dublă situație: una de farsă, cu simpla intenție de a amuza mulțimile de spectatori, și o alta de satiră la adresa moravurilor epocii.

9. Misterele sfinților

Misterele din această categorie au aceeași temă: martirajul unui erou al bisericii și al credinței. E o asemănare stereotipă, aducîndu-le pe toate pe același plan. Constatăm o lipsă totală de relief. Sînt zeci de drame în cauză.

fără a se putea spune că una este mai caracteristică decît cealaltă. Fizionomiile lor se pierd într-o masă indistinctă, puțin comunicativă. Ni se enumără țări și epoci, fără însă ca acestea să ne înfățișeze ceva din specificul lor de viață. Personajele reprezintă invariabil aceleași trăsături. Martirii sînt toți la fel de invincibili; împărații persecutori folosesc aceleași procedee; proconsulii sînt deopotrivă de neînduplecați și de sîngeroși; tiranii și călăii se deosebesc, cel mult, prin felul cum se întrec în a găsi noi suplicii și mijloace de tortură. Persecutori și persecutați, convertitori și convertiți, toți au manifestări uniforme, pe care le putem prevedea pînă în amănunte. Astfel, personajele apar într-o lumină factice și convențională. De la un mister la altul, schimbările sînt mai mult de ordin formal: alte denumiri geografice, alte personaje, dar în fond un singur conflict, mereu același. Fie că sînt puse să dezvolte situații hieratice, fie eroice, personajele se mișcă după reguli prestabilite, cu înlăturarea oricărui neprevăzut. Ceva mai multă viață, cu naturalețe și autenticitate, găsim doar la personaje secundare, reprezentînd în desfășurarea acțiunii strada, piața, confreriile, pelerinii, mulțimile anonime de credincioși, anume moravuri din locurile de petrecere populară sau de perdiție etc. Aceste personaje formează o galerie sugestivă și pitorească, oglindind moravuri ale timpului și redînd savoarea unor situații locale.[1]

10. **Treceri spre drama profană**

Misterul de care ne ocupăm în acest paragraf întrunește un dublu caracter: de cronică istorică și de mister dramatic. Nu cunoaștem cu certitudine numele autorului. Unele păreri îl atribuie lui Jacques Millet (autor despre care vom vorbi în paragraful ce urmează), după cum altele propun numele lui Jean de Mâcon, canonic la Sainte-Croix din Orléans; sînt însă numai supoziții, pentru care ne lipsesc dovezi edificatoare. Manuscrisul, cuprinzînd 20.000 versuri, a fost găsit în biblioteca Vaticanului. Acțiunea pune în mișcare un număr de o sută patruzeci de personaje, la care se adaugă o bogată figurație de grupuri nedeterminate, burghezi, trompeți ș.a. Găsim și numeroși englezi, cu nume deformate de pronunția franceză a secolului al XV-lea: Sallebry în loc de Salisbury, Sufort în loc de Suffolk, Fouquamberge în loc de Faulconbridge ș.a.m.d.

Drama reprezintă istoria arderii Orléansului și eliberarea orașului de către Ioana d'Arc. Accentul principal cade pe latura istorică și națională

---

[1] Ni s-au păstrat din secolul al XV-lea, în manuscrise asupra cărora s-au făcut cercetări de specialitate, următoarele mistere (în ordine alfabetică): *Sfîntul Adrian*, *Sfîntul Andrei*, *Adormirea Maicii Domnului (L'Assomption de la Vierge)*, *Regele Avenir*, *Sfînta Barbe* (două versiuni), *Sfîntul Bernard*, *Sfîntul Cristof*, *Sfîntul Clement*, *Sfîntul Crespin* și *Sfîntul Crespinien*, *Sfîntul Denis* (două versiuni), *Sfîntul Didier*, *Sfîntul Ștefan*, *Sfîntul Fiacru* (două versiuni), *Sfînta Genevieva*, *Sfîntul Genis*, *Instituirea ordinului fraților predicatori (L'Institution de l'ordre des frères prêscheurs)*, *Sfîntul Laurențiu*, *Sfîntul Ludovic*, *Sfînta Margareta*, *Maria Magdalena*, *Sfîntul Martin* (două versiuni, dintre care una de Adrien de la Vigne), *Sfîntul Nicolae*, *Sfîntul Pavel*, *Sfîntul Petru și sfîntul Pavel* (două versiuni), *Sfîntul Quentin*, *Sfîntul Rémy*, *Sfîntul Sebastian* (două versiuni), *Sfîntul Vincențiu*. La acestea avem de adăugat încă trei mistere compuse în limba provensală: *Sfîntul Iacob*, *Sfîntul Petru și sfîntul Pavel*, *Sfîntul Pons*.

a procesului. Personajele divine intervin doar episodic. Sînt puțin numeroase: Dumnezeu, arhanghelul Mihail, fecioara Maria și sfinții Euvertre și Aignan, patronii Orléansului. Acțiunea începe în Anglia, prin pregătiri de exediție războinică împotriva Franței. Asistăm la îmbarcarea ordonată a trupelor și apoi la plutirea vaselor pe mare. Cum vor fi fost figurate toate acestea pe scenă? Fie și o redare sumară — să zicem: marea printr-o pînză vopsită, vasele prin profilarea lor etc. — cerea totuși oarecare știință scenografică. Vedem, apoi, după debarcarea corpului expediționar la Tonecques, cum acesta străbate rînd pe rînd Rouen și Chartres pentru a se opri în fața Orléansului și a începe asediul acestuia. De pe înălțimea meterezelor femeile aruncă apă fierbinte asupra asediatorilor. Din turnul palatului comunal clopotele dau alarme sfîșietoare. Morții sînt ridicați pe punte: englezii, o clipă, se gîndesc să bată în retragere; își îndoiesc însă sforțările și izbutesc să înfrîngă rezistența turnurilor de apărare. Dezastrul francez ia proporții și înfățișări dramatice. Carol al VII-lea, în genunchi, imploră ajutorul divinității.

Apare Ioana, ca învestită de o minune sacră. Înregistrăm, în tabăra engleză, ironii și injurii la adresa tinerei fete îmbrăcate în armură. După mai multe asalturi turnurile sînt reluate și rezistența cetății este străpunsă. Toate acestea se petrec pe scenă, sub privirile spectatorilor. Ioana este rănită de o săgeată care i-a străpuns armura între braț și gît. E sfătuită să iasă din luptă; cum însă englezii continuă asaltul, reintră în vîltoare. Ioana pătrunde triumfal în Orléans și mulțumește cetățenilor pentru jertfa și patriotismul lor.

Drama se încheie printr-un îndemn adresat populației ca aceasta să serbeze prin procesiuni eliberarea cetății.

Drama are un pronunțat caracter militar; scenele de război îi alcătuiesc principalul conținut. Intervenții miraculoase sînt doar iluminările Ioanei d'Arc, așa cum și le imagina istoria populară. Adevărul istoric începe să-și constituie drepturi.

Sub raport artistic, opera prezintă lacune mari. Autorul este un poet mediocru. Ne aflăm mai degrabă în fața unei cronici rimate decît a unei opere de artă. Recunoaștem un suflu de patriotism local, de unde am putea deduce că autorul era orleanez. Sîntem departe de stilul, de gravitatea și de nota profundă a pasajelor de seamă din misterele *Pasiunii*.

Ioana d'Arc își face apariția abia către jumătatea dramei, la versul 7.015. De fapt, nu ea este personajul principal, ci orașul Orléans. Accentul dramei cade pe fapte de istorie națională; sentimentele rămîn în umbră. Personajul Ioana d'Arc e veridic; nu are însă nici înălțime, nici relief dramatic. E vorba de situații relativ recente, a căror amintire stăruia în mintea mulțimilor prin aspectele ei dure, imediate, nu prin transfigurări operate de timp și de legendă.

Manuscrisul cuprinde numeroase note explicative, privitoare la punerea în scenă. Aceasta era complicată și costisitoare. Îmbarcarea și debarcarea trupelor engleze, atacul meterezelor, luptele de asalt și de rezistență, incendiile și prădarea orașului, participarea mulțimii, toate acestea cereau figurații și costumații bogate. Se punea în mișcare un aparat scenic impresionant, cu atît mai mult cu cît spiritul dramei cerea ca faptele să fie redate exact, cu respectarea detaliilor.

11. Jacques Millet

Jacques Millet, autorul unui mister răzleț — *Distrugerea Troiei* — a trăit probabil între anii 1425—1466. Avea titlul de *maître ès arts* (magistru al artelor), obținut la Universitatea din Paris. De aici a trecut la Orléans, unde a continuat să se adîncească în studii juridice. A început să scrie *Distrugerea Troiei* în 1450; a lucrat la această operă doi ani, fără întrerupere. Talentul și precocitatea lui i-au adus încă de la început prețuirea contemporanilor.

Piesa prezintă caracteristici profane. În teatrul francez anterior Renașterii deține o situație aparte. Recunoaștem în ea supraviețuiri trunchiate și difuze ale legendelor homerice. S-a spus, chiar, că ar fi ieșit dintr-un capriciu al autorului un om instruit, pe de o parte stăpînit de scolastică, pe de altă parte cu reminiscențe clasice.

În prolog poetul ține să solicite interesul spectatorilor. Povestește cum o păstoriță misterioasă l-a condus într-o grădină încîntătoare și cum, săpînd la rădăcina unui copac, a găsit în urne vechi de cinci mii de ani blazoanele „acelor troieni din care a descins poporul francez" *(... les armes des Troyans/ Dont l'ost de France est descendu...)* Faptul — ne spune mai departe — l-a îndemnat să scrie istoria Troiei, înfățișînd cele petrecute „prin personaje" *(par personnages)*.

Acțiunea propriu-zisă e împărțită pe patru zile. Priam mulțumește zeilor pentru bunătatea de care se bucură supușii săi. Dă fiului său Paris autorizarea de a o răpi pe Elena, pedepsind astfel pe grecii care refuzaseră să-i restituie pe sora sa, Hesiona. Grecii debarcă în Troia, pentru a răzbuna injuria adusă lui Menelaus. Patrocle și Hector cad în luptă. Priam și Hecuba își mărturisesc durerea cu accente emoționante. Asistăm la o scenă de iubire dintre Ahile și Polixena. Elena primește vestea omorîrii lui Ahile cu plînsete sfîșietoare. Pentesilea, regina amazoanelor, este ucisă de Pirus. Se duc lungi negocieri de pace. După cucerire, Troia este jefuită și arsă. Enea fuge pe țărmuri latine; Priam își ia singur viața; Polixena e jertfită pe mormîntul lui Ahile, iar Hecuba e lovită cu pietre. Drama se încheie cu plecarea spre țară a căpeteniilor grecești.

Inventivitatea poetului e neînsemnată. E îndoielnic dacă a cunoscut sau nu *Iliada* în întregime. Sub aspect prozodic, autorul are meșteșug și inițiativă. Remarcăm o varietate ingenioasă de ritmuri și de combinări de stanțe; nu lipsește nici o formă de vers, din cele pe care evul mediu le-a întrebuințat în creația sa dramatică. Găsim și alexandrini cu monorimă, vers întrebuințat cu predilecție în *chansons de geste*.

Nu știm dacă această dramă s-a reprezentat sau nu. Cît de pregătiți și cît de interesați puteau să fie spectatorii medievali pentru a urmări pe scenă apariții ca acelea ale lui Hector, Ahile, Priam sau Agamemnon? Ideea de a face din troieni strămoși ai francezilor era o presupunere naivă, de natură totuși să măgulească un anume orgoliu național. Vom regăsi o situație asemănătoare în *Franciada* lui Ronsard, unde francezii sînt prezentați ca descendenți direcți din Francus, un „fiu al lui Hector".

Drama, în genere, îi stigmatizează pe greci; în schimb, troienilor — presupuși strămoși naționali — li se rezervă rolul nobil și frumos. Ahile e

privit ca o natură crudă și brutală, gata de trădare și de poltronerii, mutilînd pe Troilus în mod barbar și lovind pe Hector pe la spate; troienii, dimpotrivă, sînt zugrăviți cu merite și virtuți. Priam are o maiestate naturală, pe care melancolia de la sfîrșit a învinsului-erou i-o face și mai pătrunzătoare; Hecuba își înfruntă călăii cu trăsături patetice de caracter.

Citirea operei lui Jacques Millet ne cere, în raport cu alte scrieri contemporane, mai puțin efort. Datorăm aceasta și talentului poetic al autorului, și faptului că aducea un conținut mai nou, ieșit din făgașul bătătorit al dramelor religioase și anunțînd oarecum spiritul Renașterii.

12. Ultimele mistere

În secolul al XVI-lea misterele dramatice nu mai au puterea și strălucirea pe care au cunoscut-o în secolul trecut. Elementele profane, din ce în ce mai numeroase, tind să devină predominante. Latura miraculoasă, care înainte intra în însăși osatura dramei, e împinsă acum spre declin ca un element convențional și accesoriu. Supranaturalul creștin e înlocuit cu episoade de cronică.

Ca valoare literară și ca putere dramatică, misterele în cauză sînt de însemnătate inegală. Destul de multe au trecut în umbră, ca nereprezentînd altceva decît reeditări conformiste, inerte, ale acelorași teme. Tuturora le cunoaștem, însă, autorii. Faptul e semnificativ; nu ne mai aflăm în acel plin ev mediu, în care părți importante din creația artistică se contopeau într-o conștiință nediferențiată a comunității, ci într-o epocă mai personalizată, străjuită la orizont de suflul în formație al Renașterii.

Pierre Gringore (sau Gringoire)—autor de care ne vom ocupa mai pe larg în capitolele destinate teatrului profan — dă la iveală *Sfîntul Ludovic* (1514), cronică dialogată a unei mari domnii din istoria Franței. Textul reintră în limite mai posibile (6.572 versuri); în toată drama nu mai apare nici un personaj supranatural; infernul și paradisul nu mai sînt figurate pe scenă. Apar în schimb o serie de personaje alegorice, punînd în cauză categorii de o gîndire mai nouă, în vădită emancipare față de ortodoxia scolastică: Cavalerimea (Chevalerie), Sfatul Bun (Bon Conseil), Biserica Populară, Legea Păgînă, Ultrajul (Outrage). Ca izvor principal, autorul s-a folosit de *Marile Cronici ale Franței*, imprimate în 1473.

Faptele sînt înfățișate pe larg, într-o notă de omagiu față de patriotismul, înțelepciunea, spiritul de justiție și pietatea creștină a regelui.

Mai interesante — în orice caz mai autentice — sînt cîteva episoade de factură profană. Dăm în rezumat unul din acestea.

Abatele de la Saint-Nicolas din Laron este instructorul a trei tineri flamanzi de origine nobilă. Drept recompensă că și-au învățat bine lecțiile, copiii capătă permisiunea să se joace într-o pădure învecinată, trăgînd cu arcul. Tinerii — dintre care cel mai mare e de patrusprezece ani — se lasă încîntați de frumusețea arborilor și de cîntecele păsărelelor. Cine ar bănui că fericirea lor se va termina curînd printr-o dramă sfîșietoare? O săgeată s-a oprit în pădurea lui Enguerran de Coucy, senior cunoscut în tot ținutul pentru răutatea și cruzimea lui. Copiii sînt aduși de păzitori în fața stăpî-

nului. Acesta ordonă pe loc ca toți să fie spînzurați. Nefericiții copii nu înțeleg cu ce s-au putut face vinovați. Resemnarea lor devine admirabilă. Își stăpînesc plînsul, gîndindu-se însă cu strîngere de inimă la durerea părinților. Înșiși călăii, oprindu-se de astă dată din glumele lor obișnuite, par emoționați.

Abatele, neliniștit, pleacă în căutarea copiilor. Povestește totul regelui; acesta rămîne încremenit. Asasinul este citat în fața curții; judecata regală pronunță împotriva lui sentința capitală. Pentru moment, regele respinge apelul acestuia către nobili. Sfătuit de Chevalerie, condamnatul se aruncă la picioarele suveranului, implorîndu-i clemența. Bon Conseil intervine, arătînd regelui că executarea vinovatului, dată fiind situația lui în ierarhia societății, ar putea să stîrnească nemulțumiri sau chiar mișcări de revoltă printre seniori. Deslușim astfel două trăsături caracteristice: coruptibilitatea justiției feudale și mentalitatea de castă. Se va da, în cele din urmă, o soluție de compromis: comutarea pedepsei într-o amendă de zece mii de lire și un exil de trei ani în „țara sfîntă".

Gringore este poet adevărat și meșteșugar abil; drama sa cuprinde totuși prolixități de concepție și platitudini de stil. Personajele alegorice sînt reci, abstracte, fără putere de convingere, necomunicative. Depind de context; nu trăiesc prin ele însele. Scenele de miracol sînt doar formale. Opera e construită arhitectonic. Lirica personajului central, precum și dramatismul unora dintre episoade, îi dau demnitate.

Un alt autor, Chevalet, pe care titlul ediției originale (1527) ni-l prezintă drept „meșter fără pereche în asemenea scrieri", în *Sfîntul Cristof* îl pune pe Satan să-și facă singur portretul.

„...Dacă îl cauți (pe Satan, *n.a.*), află că l-ai găsit/ Și ca să știi mai bine despre ce e vorba,/ Află că eu sînt acela după care umbli,/ Care poate să desfacă/ Tot ce ar vrea să-i stea împotrivă./ Eu fac să izbucnească războaiele,/ Eu trimit fulgerele și fac ca pămîntul să se cutremure./ Pot distruge prin războaie nemiloase,/ Cetățile și orașele de pe fața pămîntului,/ Pe regii pe care îi urăsc/ Îi pot goni din țările lor./ Nu există rege în lume, într-atît de puternic,/ Încît să nu-l pot prăbuși la pămînt,/ Măreția coroanei mele/ Cuprinde toate țările./ Am puteri mari/ Și nenumărații bani/ Pentru a răsplăti pe aceia care-mi sînt credincioși.../ Căci puterea mea este atît de mare,/Încît întinderea ei nici nu poate fi îmbrățișată cu mintea."

Pe un fond de miracol creștin autorul presară momente licențioase, de o factură mai îndrăzneață decît cele întîlnite pînă acum. Atmosfera veselă e susținută prin personaje variate: nebunul, nebuna, așa-numiții *Tyrants* (Barraguin, Brandimas, Freminand, Alibrequin), Marragonde (patroana unei case rău famate), Nycette și Aqueline (elevele acesteia), plus o seamă de alte apariții populare. Dialogurile abundă în aluzii obscene. Principalele săgeți satirice sînt îndreptate împotriva călugărilor și sfinților. Personajele comice — cu verva, cu sarcasmul, cu mișcarea și sclipirile lor — alcătuiesc principala valoare literară a operei.

Margareta d'Angoulême, regină a Navarrei, autoarea *Heptameronului*, a compus și opere dramatice. Teatrul ei religios cuprinde un lanț de patru mistere, publicate în 1547 sub titlul de *Comedii*. În evul mediu, denumirile de „comedie", „tragedie", „istorie" ș.a. nu aveau semnificații precise, ca în an-

tichitate sau ca mai tîrziu, în Renaștere; adăugăm că în epoca la care ne referim denumirea de „mister" începuse să-și piardă din vechea ei autoritate, după cum cea de „tragedie" nu fusese încă repusă în drepturile ei. Primul mister înfățișează nașterea; al doilea, adorația celor trei regi; al treilea, fuga în Egipt; al patrulea, triumful moral.

Realizarea e inegală. Pe de o parte se alunecă în situații naive, cu afectări dulcege: îmbăierea copilului, încălzirea așternutului ș.a.; pe de altă parte apar situații imposibile prin neverosimilitatea și pedanteria lor: ciobani cu știință teologică în stare să înfrunte pe Satan întocmai ca niște doctori ai bisericii, un Dumnezeu care își face elogiul singur, personaje alegorice reprezentînd categorii abstracte: Filozofia, Inspirația, Tribulația, Cuyer (Gîndirea, de la latinescul *cogitare*) ș.a. Dialogurile lasă de dorit. Versificația, puțin unitară, folosește stanțe de structuri și ritmuri diferite. Personajele își rostesc efuziunile lirice prin declamații. Adesea, lungimea disertațiilor filozofice blochează acțiunea. Unele reflectă obiecțiile catolice la punctele formulate de Calvin cu privire la doctrina predestinației.

Nota lirică predomină tot timpul. Acțiunea s-a redus considerabil. Mai mult decît cu un mister propriu-zis, avem de-a face cu un fel de imn sacru, formă de tranziție între vechea dramă religioasă și un gen nou, *moralitatea*.

Celelalte mistere pe care le-am mai putea menționa sînt și mai puțin caracteristice. Sub raport religios înseamnă din ce în ce mai puțin; ca ambianță dramatică, la fel. Singurele trăsături mai grăitoare sînt intercalările laice, cu aluzii la moravuri sau stări de spirit contemporane. Iată, de pildă, în *Învierea* lui Floy du Mont zis Constantin (despre care știm c-a fost valet al regelui Francisc I), o înfierare a banului:

„...Banul poate face orice rău;/ Banul cumpără tăcerea și vorba./ Banul poate îndemna pe orice fată să meargă la bordel, chiar dacă este fecioară;/ ...Banul întreține lupte și războaie/ Între principii acestei lumi;/ Prin ban, răul ajunge să se reverse/ Pentru că fiecare este un veșnic nesătul;/ ...Prin ban putem dispune de Dumnezeu sau de Satan..."

FORME DE TEATRU MEDIEVAL RELIGIOS ÎN ALTE ȚĂRI EUROPENE

1. Italia. „La sacra rappresentazione"

De la prăbușirea Imperiului Roman și pînă în secolul al XVI-lea, formele italiene de teatru au urmat un drum obscur, inegal, în genere puțin caracteristic. Cruciada unora dintre primii scriitori creștini n-a rămas fără efecte. Protestele lui Tertulian împotriva spectacolelor de teatru, pe care le socotea imorale *(Apologeticus, De idolatria)*, au trezit rezistențe, dar și adeziuni. Apoi, teritoriul Italiei a fost obiectul unor repetate și prelungite invazii străine, ceea ce a făcut ca tradiția clasică să treacă pentru multă vreme în umbră. Au mai rămas astfel în ființă doar unele personaje din comediile *atellane*, pe care actori nomazi le jucau *all'improvviso* în bîlciuri, pe piețe deschise sau la întretăieri de străzi.

Cercetările de istorie literară așază originile teatrului italian medieval în secolul al XIII-lea. Faptul e plauzibil; totuși nu se pot face afirmații certe, întrucît nu dispunem de texte din această epocă. Documentele pe care le avem la îndemînă amintesc jocurile de Crăciun organizate în 1223 de sfîntul Francisc de Assisi în valea de la Rieti, activitatea unei companii dramatice la Roma (compania Gonfalone), serbări strălucite cu caracter religios date la Padova și mai multe figurări ale infernului pe o scenă improvizată din bărci reunite, în cadrul serbărilor date pe Arno în 1304 de către magistrații florentini. Considerăm, însă, că multe din aceste manifestări se mărgineau mai mult la scene pantomimice, la focuri de artificii ori la jocuri carnavalești, adresîndu-se în genere mulțimilor de pe stradă.

Se mai citează, ca datînd din secolul al XIV-lea, două tragedii scrise de Albertino Mussato, istoric și poet celebru în timpul său, care a trăit la Padova între anii 1261—1330: *Eccerinus* și *Achilles*. Sînt două încercări de transpunere dramatică a unor biografii. Prima, cea mai cunoscută, ne înfățișează istoria lui Ezzelino, tiran al Padovei, vestit pentru cruzimile sale. Ca și în *Robert Diavolul*, mama lui Ezzelino dezvăluie că acesta este fiul unui demon. Însă, în vreme ce Robert evoluează înspre purificare, Ezzelino se cufundă în crime, pentru ca pînă la sfîrșit să-l vedem prăbușindu-se cu întreaga sa familie într-un masacru îngrozitor. Piesele, scrise în latinește, aduc ca formă și ca stil imitații defectuoase după Seneca. Valoarea lor dramatică e minimă; nu cuprind o acțiune susținută, cu intrigă și gradări înlănțuite, ci se mărginesc să înșire repertorii de fapte. S-ar putea ca autorul lor, întrezărind trans-

formările Renașterii și anticipînd astfel unele preocupări umaniste, să fi urmărit a pune în lumină conținuturi din analele naționale; dar intenția n-a fost dusă pînă la capăt, probabil din cauza constrîngerilor scolastice, încă greu de evitat. De aici, caracterul lor prolix și lipsa lor de unitate. Piesele rămîn interesante ca document istoric; sînt primele realizări dramatice italiene de un ordin mai ferm.

Există texte dramatice în limba italiană abia din secolul al XV-lea. Cu aceasta ajungem la primul capitol caracteristic în viața vechiului teatru italian, *la sacra rappresentazione*.

Ce erau reprezentațiile sacre? Aflăm punctul lor de plecare în canticile spirituale numite *laude*, apărute mai întîi în Umbria, sub acțiunea mișcării franciscane. Știm despre ele c-au alcătuit nuclee ale dramei liturgice și că s-au răspîndit repede în toată Italia centrală. Prin evoluție, *laudele* au dat naștere unor reprezentații dramatice populare, preocupate să pună în scenă episoade evanghelice, legende pioase, vieți de sfinți, acte de predicație. Începutul s-a făcut în Toscana; exemplul, apoi, s-a generalizat în mai multe provincii italiene. Întîi la Florența, apoi și în alte orașe ale peninsulei, ele au căpătat denumirea de *reprezentații sacre*, echivalînd oarecum cu aceea a misterelor din Franța.

La început producțiile de care vorbim erau anonime; cu timpul, printr-un contact mai strîns cu literatura cultă, prin anume imitări de inspirație umanistă după teatrul clasic greco-latin și, bineînțeles, prin contribuția scriitorilor, acest anonimat a dispărut. Deducem, atît după mulțimea autorilor cît și după diversitatea acestora — unii scriitori umili și abia cunoscuți, alții iluștri — că reprezentațiile în cauză erau răspîndite și populare.

Apropierea cu misterele din Franța e relativă. *Reprezentațiile*, în genere, nu aveau nici pe departe amploarea și puterea acestora. De proporții restrînse, nu denotau nici interes dramatic, nici studiu psihologic. Compoziția lăsa de dorit; era mediocră, banală și rudimentară, neizbutind să dea situațiilor relieful cuvenit. Sentimentele puse pe seama personajelor erau artificiale și fără adîncime. Majoritatea scenelor se desfășura în notă convențională. Principala atenție se acorda patimilor și morții. Rareori în transpunerea acestor fapte apăreau și prelucrări mai personale, răsărite din imaginația autorilor ori din instinctul lor artistic; cele mai multe nu făceau altceva decît să urmeze linia strictă a evenimentelor din istoria biblică.

Găsim și aici intercalări de scene profane, reflectînd deopotrivă tendințele spre libertate și anticlericalism ale burgheziei în creștere.

Nu s-a ajuns încă la o formulă de artă, dar există străduințe în această direcție. Sînt împrumutate personaje și situații din Eschil, Sofocle și Euripide, fără ca aceștia să fie îndeajuns de înțeleși. Ceva mai prezent e spiritul lui Seneca, mai cu seamă în părțile lui retorice și fastidioase. Ca limbă, *reprezentațiile* sînt calitativ superioare; în comparație cu textele franceze, cele italiene prezintă mai puține oscilații, confuzii sau particularități dialectale.

Spectacolele se țineau în locuri unde puteau să aibă și tutelă laică pe lîngă cea bisericească. Punerea în scenă se făcea cu un aparat amplu și costisitor. Se ridicau mari eșafodaje, în care baza figura infernul și vîrful trebuia să reprezinte paradisul. Construirea acestuia din urmă era făcută cu o grijă specială; diferite dispozitive tehnice asigurau deschideri și închideri la

comandă. Între cele două extremități se afla scena propriu-zisă, pe care erau fixate diferite compartimente, asemănătoare pînă la un punct cu *mansioanele* din scenografia misterelor.

Se făcea mare uz de procedee mecanice, mai cu seamă pentru traversările în zbor. Se citează, anume, că pentru o asemenea *reprezentație* Brunellesco a construit un aparat ingenios, constînd dintr-o sferă în jurul căreia zburau două grupe de îngeri și din care un arhanghel cobora pe pămînt. Publicul italian, obișnuit de conducătorii cetăților cu dese manifestări de fast și spectaculozitate, gusta asemenea efecte.



Ilustrație la o *sacra rappresentazione* toscană, 1608.

Confreriile și cartierele orașelor se întreceau în a realiza spectacole ample și strălucite. Apelau, deopotrivă, la resursele lor artistice și la cele pecuniare. Curțile senioriale desfășurau în asemenea ocazii magnificențe vecine cu risipa. Actorii purtau costume somptuoase. Figurarea localităților era făcută prin decoruri concepute după arhitectura timpului, ornate cu ghirlande și covoare scumpe. Perspectivele din fundul scenei erau străjuite de colonade. Cadrul părea măreț; spectatorii italieni se simțeau satisfăcuți cu aceste priveliști încîntătoare.

Acest fast n-a venit în ajutorul teatrului; mai degrabă i-a dăunat. Somptuozitatea scenică a pus în umbră drama ca operă poetică; partea materială a spectacolului întrecea fondul lui de idei și sentimente.

Piesele începeau de regulă cu dialoguri teologice între profeți, părinți ai bisericii ori diferite virtuți înfățișate alegoric. În intermediile comice apăreau numeroase personaje secundare. Spectacolele se încheiau cu scene de balet, în care nota de divertisment alunga adesea pe cea sacră. Acțiunea, în genere, era săracă; doar pasajele lirice și tiradele izbuteau ca din loc în loc s-o animeze.

Nu ne putem da seama în ce măsură marele public prețuia aceste texte; știm, însă, că i se cîștiga favoarea prin luxul montării, bogăția figurației, ingeniozitatea mașinilor întrebuințate, jocurile și luptele aduse în scenă, turnirele, cîntecele și dansurile interpreților.

Reprezentațiile italiene au dispărut repede. Capitolul lor poate interesa istoria manifestărilor de teatru, nu însă și istoria literaturii dramatice. Poporul le-a primit, s-a bucurat de partea lor spectaculoasă, dar toate acestea la suprafață, fără rădăcini și esențe. Textele în cauză veneau dinafară; n-aveau în ele nimic care să fi răsărit din simțirea, din elaborarea intimă a poporului. Cînd s-au stins, mulțimile italiene n-au resimțit nici o melancolie deosebită, întrucît nu-și aveau sufletul cuprins în ele.

2. Autori italieni de „reprezentații sacre"

Personalitatea scriitoricească de care istoria literară leagă principala manifestare a genului este Feo Belcari.

A trăit între anii 1410—1454, ca gentilom florentin, bine văzut de către familia Medici. S-a format în tradițiile toscane, a căror atmosferă a transpus-o în operele sale. Doctrina academică italiană îl consideră drept un reprezentant de frunte al limbii literare vechi. Textele sale, editate sub formă de cărțulii florentine, imprimate cu grijă și împodobite cu vignete artistice, se vindeau pe stradă și se aflau în stima cumpărătorilor populari.

Piesele lui Feo Belcari se apropie de micile mistere franceze. Întinderea lor varia între cinci sute și șase sute de versuri. Unele piese mai mici, de cîteva zeci de versuri *(Sfîntul Gheorghe și Dragonul, Învierea* ș.a.*)*, serveau ca intermedii liturgice în ziua de comemorare a faptului sau a sfîntului respectiv. Același înger care deschidea *reprezentația* printr-un prolog o și închidea, rostind cuvinte de mulțumire pentru publicul de față. Invențiunea autorului e limitată; acțiunea adusă pe scenă se conduce după textul biblic. Contează însă momentele de efuziune lirică, mișcătoare prin sinceritatea și coloritul lor dantesc.

Avram și Isac (1449), socotită cea mai bună dintre piesele lui Feo Belcari, redă momentul cînd Isac îngenunchează pentru a primi moartea din mîna tatălui său cu un patetism simplu, mișcător. *Bunavestire* întregește anecdotica biblică cu două situații: consiliul din cer al Virtuților, pe tema răscumpărării pe pămînt a „păcatelor"; Mizericordia și Adevărul se străduiesc să găsească, în cer sau pe pămînt, o făptură pură căreia să i se încredințeze misiunea de regenerare morală a ființei umane. *San Panuzio* vrea să fie o lecție de viață arătînd superioritatea sufletească a umilinței. Găsim în ea și accente epicureice, contrastînd oarecum cu nota dantescă din alte producții. Le aflăm în cîntecul unui muzicant de stradă:

Cine are inima bucuroasă, trăiește mult;
Sufletul trist usucă oasele.
Dacă vrei ca timpul tău să se scurgă cu folos,
Ferește-te de greșeli, îndepărtează-le!

Orgoliul aduce suferință
Și sfîrșește prin a duce pe om la groapă.
Bucură-te de ceea ce e bine, ca un om cinstit,
Și nădăjduiește neîncetat că ți se vor ierta păcatele!

Ziua judecății e plină de implicații și reflecții laice. Defilarea „păcătoșilor", și mai cu seamă argumentele invocate de aceștia în apărarea lor, ne redau moravuri ale vremii pe care poetul le întîmpină cu necruțare. Cînd anumiți săraci pretind că și-au petrecut viața în privațiuni de tot felul, li se răspunde: „Da, dar n-ați simțit nevoia să vă pocăiți". Negustorilor, cînd insistă să arate că și-au riscat viața pe mări și că faptele lor au ajutat oamenilor să se cunoască unii cu alții, li se spune: „Într-adevăr, ați străbătut pămîntul în lung și în lat, dar ați făcut-o din lăcomie, nu din pietate". Iar

călugărilor li se spune deschis: „Nu uitați că adesea faceți din misiunea voastră meșteșug și negustorie!..."

Numărăm printre autori și pe Lorenzo de'Medici, Magnificul. Rămîne de văzut dacă avea această preocupare din devoțiune religioasă sau din vanitate scriitoricească unită cu dorința de a cîștiga aprobarea bisericii. În *Sfîntul Paul și Sfînta Ecaterina* dramatizează o legendă hagiografică, cu episoade din timpul lui Iulian Apostatul, privite prin prisma propagandei catolice.

Soții Bernardo și Antonia Pulci (secolul al XV-lea) au preocupări similare. De la primul ne-a rămas o dramatizare a legendei lui Varlaam și Ioasaf, caracteristică prin nota ei mai strictă, cu evitarea complicațiilor spectaculoase. În *Fiul risipitor*, opera Antoniei, găsim o inovație îndrăzneață. Eroul este însoțit de șapte companioni, toți dedați viciilor și voluptăților: Orgoliul (acesta în frunte), Avariția, Invidia, Mînia, Lenea, Lăcomia, Risipa.

Castellano Castellani denotă în *Misterul sfîntului Venantio* alunecări evidente înspre comedie. Unul din personaje ar putea fi asemănat cu doctorii lui Molière. Partea laică și detaliile realiste depășesc fondul religios. La un moment dat firul faptelor sacre se întrerupe pentru a se da preferință unor amănunte de tip naturalist (luarea pulsului, palpația, examinarea limbii, recomandația de a se face analiza urinei). Sfîrșitul ne poartă în plină comedie: în urma tratamentului medical ce i s-a administrat, prefectul Romei — persecutor al creștinilor — sucombă.

Toate aceste reprezentații sînt străbătute de două tendințe opuse: groază și comic. Prima tendință e marcată prin suplicii, martiraje, cruzimi, situații de natură să trezească sentimente de repulsie și de teroare. Astfel: sfîntului Toma i se taie capul; sfînta Colomba este dată pradă leilor, dar pentru că aceștia o cruță, călăii se năpustesc asupra ei cu fiare înroșite; sfintei Stella i se taie mîinile, iar sfintei Barbara, sînii; Rosana, o fecioară creștină, după ce a fost vîndută ca sclavă, este dusă în haremul unui sultan ș.a. Biserica patrona aceste procedee cu știință; răspîndind teamă, își simțea autoritatea mai asigurată.

Cealaltă tendință apare în intermediile menite să refacă buna dispoziție a publicului după lungimea și apăsarea scenelor religioase. Multe din elementele comice în joc proveneau din surse populare.

Ilustrăm printr-un episod din *Sant'Antonio abate*, cunoscut mister florentin.

Satan, pentru a corupe pietatea lui Antonio, un ermit din Egipt, îi ajută să descopere în deșert o peșteră plină de aur. Stăpîn pe sine, ermitul nu se lasă impresionat de această tentație a infernului. Trei răufăcători — Scaramuccio, Tagliagamba și Corapella — dau peste comoară. Deși complici, fiecare ar vrea să păstreze toată prada pentru sine. Urzesc planuri prin care să scape unul de ceilalți. Sorții indică pe Scaramuccio să plece la oraș, pentru provizii. Cumpără tot felul de bunătăți, pe care le unge cu otravă de omorît șobolani, în nădejdea că-și va suprima tovarășii. Între timp, și ceilalți hotărîseră ca de îndată ce se va ivi Scaramuccio să-l ucidă. Așa s-a și întîmplat. Fericiți de isprava lor, cei doi încep să prînzească. Curînd, otrava începe să-și producă efectul. Cei trei hoți mor, fiecare crezînd că i-a păcălit pe ceilalți

doi. Piesa se încheie cu bucuria dracilor, care vin să le ia sufletele ca să le ducă în iad.

Episodul nu mai are nimic religios. Nota comică i-a luat locul. E o trăsătură din ce în ce mai frecventă în producțiile vremii. În Italia, ca și în alte țări europene, zilele teatrului religios sînt numărate.

3. Spania. „Autos sacramentales"

Deținem date asupra unor mișcări dramatice spaniole încă dintr-o perioadă medievală îndepărtată. Cuprindeau scene liturgice, legende hagiografice, intermedii și farse populare. Serbările *Corpus Domini*, instituite la începutul secolului al XIV-lea (1314) în scopuri de edificare religioasă, au recurs dintru început la procedee dramatice. Inițial, piesele erau compuse în limba latină. Într-un articol din codul regelui Alfonso el Sabio (Alfons cel Înțelept), datînd din 1260, se interziceau piese satirice numite *juegos por escarnio*, pentru ca în schimb să se autorizeze piesele cu subiecte biblice, jucate de clerici. Prin același document se mai cerea ca reprezentațiile să aibă loc numai în orașele mari, nu și în tîrguri și sate. Se citează, ca manifestare caracteristică, reprezentarea la Barcelona a unei *Creațiuni*, în care douăzeci și patru de draci erau puși să lupte împotriva unui număr egal de îngeri. Documentele mai amintesc despre importante serbări teatrale în 1461, în onoarea regelui Ferdinand Catolicul. Scena era ocupată de trei cercuri concentrice, figurînd paradisul. În cadrul acestora, inundate într-o revărsare de lumină, apăreau figurile îngerilor, ale sfinților, ale profeților și ale regilor. Cît despre texte, nu ni s-a mai păstrat nici o referință demnă de încredere.

Revenim la serbările *Corpus Domini*. În cuprinsul acestora s-a dezvoltat un gen de piese, *autos sacramentales*, ale căror caractere tipic spaniole le-au asigurat o lungă vitalitate, pînă către sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Erau destinate ca sub formă de parabolă în acțiune să celebreze, pe înțelesul mulțimilor, teme de învățătură creștină. Personajele lor numărau sfinți și sfinte, îngeri și demoni și alegorii ca acestea: Iertarea, Credința, Păcatul, Moartea, Justiția. Piesele aveau un singur act. Adesea conținutul lor de inspirație religioasă își asocia și teme profane, interesante prin felul cum pe alocuri izbuteau să zugrăvească moravuri sau să facă aluzii contemporane. Partea de edificare religioasă se întregea cu una de divertisment, constînd din jocuri și cîntece. Reprezentarea avea loc sub cerul liber. Cu timpul, dispoziția ca asemenea reprezentații să aibă loc numai în orașe a căzut; drept urmare spectacolele s-au înmulțit, făcîndu-și drum pînă în localități îndepărtate. Pretutindeni stîrneau curiozitatea mulțimilor de spectatori. În timpul serbărilor *Corpus Domini* se suspendau toate celelalte spectacole; întregul personal actoricesc era întrebuințat la reprezentațiile religioase. În orașele mari — Valencia, Toledo, Sevilla, Madrid — aceste reprezentații se desfășurau cu lux și bogăție; în orașele mici, în tîrguri sau în sate, după mijloacele de care dispuneau, conducerile comunale se străduiau ca festivitățile să decurgă onorabil.

Organizarea și conducerea locală a serbărilor se afla în răspunderea unei *junte*, compuse din *corregidor*, *regidores* și un *ayuntamiento* (secretar al muni-

cipalității). Prezidarea juntei la Madrid revenea unui membru din consiliul Castiliei; el primea titlul de „supraintendent al serbărilor", titlu considerat ca mare demnitate publică. În această calitate trebuia să facă poeților comenzi de texte, să trateze cu companiile de comedieni, să fixeze salariile actorilor, să se îngrijească de procurarea recuzitei, să dea dispoziții pentru fabricarea giganților ce aveau să figureze în procesiune ș.a.

Repetiția generală se desfășura public, în principala piață a orașului, cu opt zile înainte de data reprezentației. Totuși, pentru a nu se strînge prea mulți curioși, aceste repetiții aveau loc în zorii zilei. În prima și a doua zi de serbare oficială, joia și vinerea, se reprezentau cîte două *autos*, cu tot fastul și cu toată aparatura lor, în fața palatului regal. În zilele imediat următoare se dădeau reprezentații în unele mănăstiri privilegiate și pe anume piețe mai restrînse, pentru membrii municipalității. La aceste reprezentații speciale familiile demnitarilor și invitații de vază ocupau în fața scenei cele trei laturi ale pieței; spectatorii de rînd erau admiși numai în latura a patra, adică în spatele scenei, de unde nu vedeau decît spatele actorilor. Abia după aceste reprezentații „de gală" începeau cele cu adevărat populare.

Deținem descrieri sugestive asupra felului cum se desfășurau aceste serbări. În dimineața zilei toate clopotele din oraș anunțau începerea procesiunii. Cortegiul era deschis de copii care înaintau încet, purtînd pe cap coronițe de flori și intonînd cîntece în notă de litanie. Țăranii veniți din împrejurimi, înveșmîntați ca de sărbătoare în costume reprezentative ale locurilor lor de naștere, executau dansuri naționale, în acompaniament de tamburine și castaniete. Uriași de carton *(gigantones)*, purtați de oameni ascunși sub carcase de răchită, erau presărați în diferite puncte ale cortegiului. Între acești uriași, *tarasca*, un monstru imens cu trup de reptilă, deținea un loc aparte. Preoții, îmbrăcați în odăjdii, urmau „sfîntul sacrament", psalmodiind cîntări liturgice. După cler venea regele, înconjurat de curtea sa, de nunțiul papal și de ambasadorii străini. Procesiunea era închisă de către actori, suiți în carele lor speciale și îmbrăcați ca pentru scenele în care urmau să joace.

Aflăm de existența unor asemenea producții dramatice încă din vremuri îndepărtate. *El Misterio de los Reyes Magos* datează din secolul al XII-lea; *Representaciõ de la Asumpciõ de madona Santa Maria* din secolul al XIV-lea; *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* din secolul al XV-lea; acestea, împreună cu multe altele care le înconjurau, nu izbutesc totuși să ne dea impresia unei literaturi dramatice bine constituite. Textele erau sărace și lipsite de putere scenică; abia în secolul al XVI-lea, prin opera scriitorilor, se va ajunge ca în temele lor încărcate de dogme și ficțiuni invenția dramatică să capete contururi definite și eficace.[1] În secolul al XV-lea e încă prematur

[1] Dăm, ca ilustrare, rezumatul unui *auto*. În forma lui ultimă poartă semnătura lui Calderón; de fapt, prelucrarea acestuia se bizuia pe o inspirație mai veche, intrată în tradiția genului.

Piesa se numește *Las plantes* (Plantele); scopul ei era să celebreze misterul creștin al euharistiei.

Doi îngeri, coborîți pe pămînt, au misiunea să instituie printre plante un concurs divin: una din acestea va trebui să producă un fruct binecuvîntat, fructul izbăvirii. Plantele, cărora li s-a insuflat darul vorbirii, se sfădesc între ele fără a ajunge la vreo înțelegere. Sînt de față: Spinul, Dudul, Cedrul, Migdalul, Stejarul, Măslinul, Spicul de

de a se vorbi de un teatru național spaniol; aceasta, din cauză că mentalitatea și instituțiile feudale împiedicau spiritul creației populare să iasă la iveală.

4. Teatrul religios în Anglia

Semne despre existența unui repertoriu dramatic în Anglia încep să existe din secolul al XII-lea. Multe din acestea erau simple prefigurări; de texte propriu-zise dispunem doar din secolul al XVI-lea. Ni s-au păstrat mai multe colecții sau cicluri de *plays*, în manuscrise datînd din epoci diferite: ciclul *Cornish Plays* (secolul al XIV-lea), ciclul *York Plays*, compus din 48 de piese (a doua jumătate a secolului al XIV-lea și prima jumătate a secolului al XV-lea), ciclul *Miracle-Plays* din Chester, cu 24 de piese (sfîrșitul secolului al XV-lea), colecția de la Coventry (*Coventry Cycle*, secolul al XV-lea) și ciclul Wakefield, cu 32 de piese (colecția Towneley, proprietate a familiei cu același nume). Există piese disparate și din alte cicluri: Newcastle upon Tyne și Norwich; din cauza Reformei, care le-a supus unor cenzuri supreme, ne-au mai parvenit de la ele doar fragmente, uneori nici atîta.

Piesele erau compuse pentru scene populare. Inițial au fost reprezentate în biserici, în cadrul serviciului liturgic. Cînd autoritățile ecleziastice le-au scos din biserică, au trecut pe seama cetățenilor, în speță a corporațiilor. Reprezentațiile dramatice se desfășurau pe baza unor reguli bine stabilite, intrate cu timpul în tradiția orașelor. Fiecare breaslă avea *pageant*-ul său: un eșafodaj montat pe patru roți și format din două camere, una sus și alta jos. Camera de jos era folosită pentru îmbrăcarea actorilor, iar cea de sus ca scenă. *Pageant*-urile mai purtau și denumirile de *scaffolds* ori *stages*. Cîteodată instalația era trasă de cai; de cele mai multe ori, însă, era împinsă de oameni. În registrele de cheltuieli comunale de la Coventry s-au găsit indicații instructive cu privire la organizarea acestor reprezentații și la felul cum erau sprijinite din tezaurul municipal. De exemplu: pentru instalarea și purtarea eșafodajelor confreria bonetierilor întrebuința doisprezece oameni, iar aceea a portăreilor zece; apar cheltuielile pentru confecționarea diferitelor mașini, accesorii și costume; alocațiile de hrană pentru actori, cu specificarea felurilor de mîncare ce urma să li se servească la mesele de dimineață, prînz și seară etc. În inventariile păstrate găsim indicații cu privire la evaluarea cheltuielilor în șilingi, la materialele de recuzită de care era nevoie și la modalitatea lor de întocmire. În registrul corporației *Corpus Christi* din York, păstrat la British Museum, apar prețurile diferitelor coroane și diademe purtate pe

grîu, Vița-de-vie, Laurul. Cedrul, venit de departe și ținînd în mînă un toiag în formă de cruce, propune ca în cearta iscată să fie ales judecător. Spinul, furios, se năpustește asupra lui și-l sfîșie. Cedrul-martir anunță că dîrele de sînge ce se preling din trupul lui rănit vor acoperi pămîntul. Vița-de-vie și Spicul de grîu vin spre el, ca să capete cîțiva stropi din acest sînge. Cedrul le spune că pentru credința și umanitatea lor vor fi răsplătiți; vor primi trupul și sîngele lui, drept bunuri divine. Îngerii le aduc cununi. Spinul, rușinat de fapta lui, se pierde în lamentări disperate. O cruce luminoasă, care acoperă tot cerul, salută Spicul de grîu și Vița-de-vie care au devenit simboluri ale euharistiei.

scenă de personajele pieselor, precum și conturile de plata actorilor și a menestrelilor.

Manifestările dramatice se bucurau atît de sprijinul material cît și de cel moral al autorităților. În fiecare oraş se impunea corporațiilor să întrețină pe speze proprii cîte un *pageant* pentru sărbătorile *Corpus Christi*. În biserici predicatorii adresau îndemnuri pentru susținerea reprezentațiilor. La Coventry, în special, reprezentațiile atingeau mari străluciri. Eşafodajul se ridica pe partea cea mai înaltă a oraşului, aceasta ca încă o indicație despre însemnătatea pe care evenimentul trebuia s-o capete în sentimentul comunității.

Nu cunoaştem numele autorilor. Piesele emanau din mănăstiri, nu ca opere individuale, ci anonime, purtînd o pecete de colectivitate monastică. Alți autori de piese mai laice, sau de intermedii cu caracter distractiv, erau încadrați în personalul curților, în genere cu remunerări modeste și chiar precare. Într-o listă de cheltuieli a regelui Henric al VII-lea figurează, alături de nume englezești, nume de actori și de scriitori străini: francezi, germani și italieni.

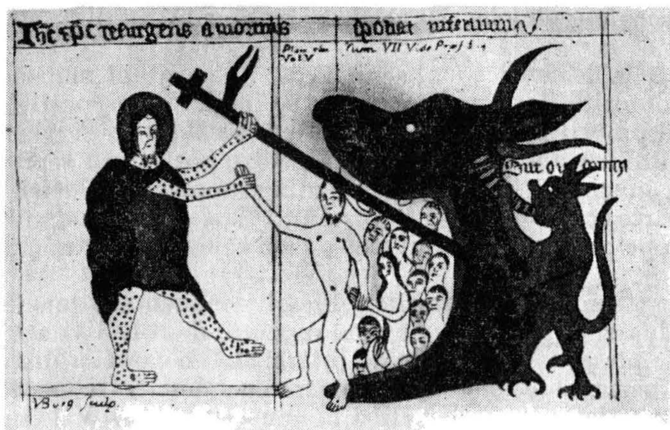
Actorii nu aveau o situație certă. Mulți făceau parte din trupe nomade. Uneori aceste trupe se bucurau de considerația autorităților; alteori erau supuse unui tratament aspru, de jigniri și umilințe. Sosirea în localitate a unei trupe ambulante era anunțată prin trompete și prin pancarte lipite de ziduri. Pînă în secolul al XIV-lea actorii au avut denumiri diferite: mimi, jongleri, menestreli, *interludentes* și *cytharistae*. Înțelegem din aceste denumiri, care în genere arătau genul de întrebuințare dat actorilor respectivi, că reprezentațiile nu aveau conținut dramatic, ci erau mai mult manifestări de divertisment popular.

Repertoriile cuprindeau mistere și moralități, majoritatea cu substrat religios. Ca temă și construcție, misterele semănau cu cele franceze; aveau însă dimensiuni mici. Au supraviețuit, bineînțeles cu fluctuații, pînă în secolul al XVI-lea.

Anumite piese din colecțiile de la Chester și Coventry erau precedate de proclamații în versuri, despre care știm că trebuiau rostite pe străzile orașului, înainte de începerea reprezentațiilor. Prin ele recitatorul — ca purtător de cuvînt al directorului de companie actoricească — avertiza publicul, într-o formă semiironică și semiserioasă, că în loc de actori eminenți va prezenta doar actori mediocri și în loc de recuzită scumpă una sărăcăcioasă.

Ca inventivitate dramatică, avem de-a face cu niveluri minime. În scenele despre paradis poeții stăruiau pe linii convenționale, într-o notă vizibilă de stîngăcie și timorare; în cele despre infern imaginația lor devenea mai vie, mai îndrăzneață. De exemplu: o femeie, care toată viața, ca patroană de cîrciumă, vînduse vin și rachiu, profitînd de faptul că porțile infernului s-au deschis pe neașteptate, ar putea să fugă; iată însă că n-o face, declarînd lui Satan că s-a îndrăgostit de el.

În raport cu producțiile similare de pe continent, aceste *plays* sînt mai puțin dogmatice. Aplecarea spre aspecte reale ale vieții e vizibilă. Pe scenă, paralel cu tema de predicație religioasă, sînt aduse și imagini din societate, în care apar personaje diferite: negustori, nobili, curtezane, bandiți ș.a. În așa-numitele *folk-plays* intervențiile populare trec înaintea celor religioase.



Coborîrea lui Isus Cristos în infern. Miniatură dintr-un mister medieval englez.

Se folosesc materiale din legendele naționale; dovadă, desele apariții ale lui Robin Hood și ale tovarășilor săi. Asistăm la scene variate, de la situații solemne pînă la altele sîngeroase ori încărcate de mișcare. La acestea adăugăm anume influențe ale Reformei și ale umanismului, filtrate mai cu seamă prin atmosfera colegiilor. Se prefigura un spirit nou. Realismul din aceste reprezentații, cu nota lui de libertate față de stricteţile ritualului liturgic, e caracteristic; ne aflăm mai degrabă într-o fază de început a dramei burgheze decît într-una de plenitudine a reprezentației religioase.

Iată, în această privință, o scenă din *Joseph's jealousy* (Gelozia lui Iosif — colecția Coventry):

Dulgherul Iosif vine acasă de la lucru, ca un om oarecare, obosit și flămînd. Se miră că, bătînd la ușă, nimeni dinlăuntru nu se grăbește să-i deschidă. Într-un tîrziu, apare Maria, îi spune că se simte rău și că peste puțin timp va trebui să nască. Iosif devine bănuitor, furios; e gata să profere insulte. Amenințările și diatribele curg: „Mi s-a făcut numele de ocară"; „am ajuns acum, la bătrînețe, de rîsul lumii"; „...femeie nemernică, de ce ai făcut asta?"; „pentru că ai păcătuit în felul acesta, am să te părăsesc și apoi îmi voi pune capăt zilelor" etc. Maria vorbește tot atît de simplu și de pămîntesc: „...Bărbate, de ce ești așa de aspru cu mine?"; „...te rog, vorbește frumos!"; „...copilul nostru nu va fi un om obișnuit... va fi din carnea și sîngele tău, și se va naște din femeia ta!" Mai tîrziu Iosif îi va răspunde cu liniște: „...Da, știam eu că o făptură atît de bună nu putea să păcătuiască". Cerînd iertare Mariei, o imploră să-l lase „să-i sărute picioarele". Nu fără cochetărie, aceasta îi răspunde: „De ce să-mi săruți picioarele, și nu buzele?" În ultimele cuvinte ale lui Iosif găsim elanuri de îndrăgostit. „O, Maria, buna mea femeie, îți mulțumesc, inima mea, dragostea mea, viața mea!"

În toate aceste reprezentații figurau și părți comice. Noe, impunătorul personaj biblic, trece totuși prin mizerii obișnuite. Are o soție gîlcevitoare; de potop va scăpa, dar de gura ei nu. A salvat omenirea de la pieire; aceasta,

însă, nu-l va scuti ca acasă să fie primit cu ceartă și nemulțumire... (*Noe și potopul*, ciclul de la Wakefield).

Ne oprim asupra piesei *The Castell of Perseverance* (Castelul Stăruinței), pe care multe păreri autorizate o consideră cea mai de seamă. A fost compusă în anii 1404—1405 de un autor rămas necunoscut. Nu aparține vreunuia dintre ciclurile amintite mai sus. Acțiunea e condusă cu personaje biblice și alegorice: Humanum Genus, Bonus Angelus, Malus Angelus, Mundus, Voluptas, Stultitia, Confessio. Acestea se dispun în două tabere: personaje virtuoase și personaje vicioase, acoliți ai „îngerului rău". Pentru salvarea lui, Genul Uman trebuie să lupte — acesta e mesajul dramei. Partea comică e lăsată pe seama diavolului, căruia i se asociază Stultitia (Prostia) și Voluptas (Voluptatea).

În alte piese, de aceeași factură, apar tot ca personaje alegorice: Omenirea, Dumnezeu, Păcatul, Rațiunea, Conștiința. Își păstrează încă un ton biblic; nu mai provin însă dintr-un arsenal religios al credinței oarbe, ci slujesc o temă morală, lupta dintre Bine și Rău. Desluşim astfel o tendință evidentă: de la mistere religioase se trece la compuneri scenice de un tip nou, moralități *(moralities)* și interludii *(interludes)*. În locul vechilor ilustrări biblice apar asocieri abstracte, în care virtuțile și viciile sînt puse să se înfrunte, într-o notă de libertate crescîndă.

În secolul al XV-lea procesul apare limpede; lichidarea dominației religioase în teatru devine certă.

Într-o perioadă în care spiritul umanist nu izbutise să pătrundă îndeajuns de adînc în concepția teatrului englez, aceste manifestări au adus Reformei un sprijin important. Aflăm, de pildă, că actorul Spencer a fost ars de viu la Salisbury, pentru vina de a fi jucat într-o moralitate în care preoții erau luați în rîs. Cam în același timp Jean Bale și King Jehan dădeau la iveală o moralitate de tip istoric, cu accente de violență prevestitoare ale teatrului elisabetan. Sub raport dramatic propriu-zis, această anunțare constituie principalul lor merit; în rest, producțiile de care ne-am ocupat prezintă doar interes istoric și lingvistic.

5. Germania

Lumea germanică este și ea o patrie a dramei liturgice medievale. Situațiile pe care le întîlnim aici atestă, mai bine decît multe altele, în ce fel tropii dialogați sînt de fapt dramele liturgice în faza lor embrionară.

Principalele reprezentații, ca și în celelalte țări, aveau loc cu prilejul sărbătorilor de Crăciun și Paști. Există texte, începînd din secolul al X-lea; în fruntea lor trebuie să menționăm pe cele de la Sankt Gallen. Subiectele păstrează linia evenimentelor biblice: crearea și căderea omului, profeții, nativitatea, patimile, „învierea". Toate gravitau spre tema salvării. Prin implicațiile ei umane, această temă dădea dramei posibilități de dezvoltare și în afara cercului strict religios.

Sub acest raport, trebuie să citām, în primul rînd, *Jocul Anticristului*. Piesa datează din a doua jumătate a secolului al XII-lea (1160) și provine

de la mănăstirea Tegernsee din Bavaria superioară. E redactată în întregime în limba latină, dar exprimă un fond sufletesc german. Se reprezenta sub egida bisericii, în cadrul sărbătorilor pascale.

Scena ne înfățișează, simultan, templul de la Ierusalim și tronul Sfîntului Imperiu. Împăratul, în luptă cu monarhii creștini, îi aduce pe toți, prin forță și persuasiune, sub ascultarea sa. Dar apare Anticrist, cu mijloacele lui multiple de seducție, de intrigă și de corupere. Găsește repede adulatori și oameni care consimt să-i devină unelte. Zadarnic profeții dau alarme și avertismente; vor plăti acest curaj cu martiriul. Singură biserica va putea să-l înfrunte. Și, într-adevăr, Anticrist e prăbușit, tocmai în momentul cînd se pregătea să primească omagiul lumii.

Piesa introduce personaje alegorice prin care putem desluși aluzii la evenimente contemporane și la situații omenești reale: Sinagoga, Păgînismul, Justiția, Mizericordia, Erezia ș.a. Vom vedea, treptat, cum acest procedeu va căpăta extinderi notorii și în alte genuri dramatice. Împăratul apare înconjurat de seniori și cavaleri, iar profeții Enoh și Ilie adresează celor rătăciți îndemnuri la înțelepciune și pocăință.

Reprezentarea piesei consta din alternări de texte vorbite cu texte cîntate. Istoricii literari germani (Scherer, în special) văd în această piesă o prefigurare a oratoriilor de mai tîrziu.

Într-o fază următoare, asistăm la trecerea de la texte scrise în întregime în latinește la texte compuse în două limbi. Caracteristic, în această fază, e *Jocul Pasiunii* de la Benediktbeuren, din secolul al XIII-lea. Textul reconstituie momente biblice, de la intrarea lui Isus în Ierusalim pînă la așezarea lui în mormînt de către Iosif din Arimateea. Piesa își păstrează tot timpul caracterul ei liturgic; aceasta nu va împiedica, însă, ca în pasajele privind pregătirile pentru conversiune ale Mariei Magdalena situațiile să fie simple, umane, aproape familiare. Autorii s-au străduit ca principalele momente ale acțiunii, implicit cele cu mai mult ecou emotiv în cugetele spectatorilor, să fie redactate în limba vorbită.

Trebuiesc menționate și alte piese. Cu *Profeții* s-a petrecut prima transferare a reprezentației din biserică pe treptele acesteia. *Jocul fecioarelor cuminți și al celor nebune* (1321) este, deopotrivă, și o creație germană. Ar mai fi de indicat numeroase alte jocuri de Crăciun, de Paști și Pasiuni.

Principala operă dramatică germană, în secolul al XV-lea, este (Doamna Jutte) *Ein schön Spil von Frau Jutten* compusă în 1480 de Dietrich Schernberg, poet și preot catolic.

Eroina, tînăra Jutte, este cîștigată de Lucifer (Satan) pentru infern. Vine la Paris, travestită în băiat, unde împreună cu iubitul ei va studia la universitate teologia. Primesc amîndoi titlul de doctor, după care vor merge la Roma și vor fi numiți cardinali. După un timp, Jutte este aleasă papă, sub numele de Ioan. Dar se descoperă că noul ales este femeie, în plus și gravidă. Cristos, înfuriat, o condamnă la moarte și la flăcări veșnice. Intervin în favoarea ei fecioara Maria și sfîntul Nicolae. Arhanghelul Mihail primește misiunea de a-i smulge sufletul din mîna Diavolului și de a o conduce în paradis.

Piesa cuprinde scene patetice. Cea mai mișcătoare este aceea cînd Jutte se adresează Morții ce venise s-o ia în stăpînirea ei. Redăm pasajul în traducere liberă:

„...Vai, de ce trebuie să mor? Nu e cu putință să-mi răscumpăr sufletul? Stăpînul meu, fie-ți milă de mine! Fă ca jertfa ta pe pămînt să nu fi fost zadarnică și ca prin ea să izbăvești și o păcătoasă ca mine! Doamne, fă-mi și mie parte din comorile îndurării tale!... Pe atîția alții, care au păcătuit tot atîta, i-ai iertat. Adam, cel dintîi, a nesocotit poruncile tale și totuși l-ai mîntuit; Petre, cel care stă lîngă tronul tău în paradis, de trei ori s-a lepădat de tine; de Toma te-ai îndurat, deși ți-a pus cuvîntul la îndoială; Paul, înainte ca lumina interioară a credinței să-i fi deschis ochii, a stăruit în atîtea fărădelegi; Matei, care a sustras bani publici, a fost cruțat; pe Teofil, care s-a vîndut Diavolului, l-ai salvat; Maria Magdalena, cu toate multele ei păcate, stă acum fericită în prejma ta; Zaheu a fost nedrept și totuși astăzi se numără printre servitorii tăi; Longinus, care ți-a străpuns inima cu lancea, a găsit iertare; tîlharul mort pe cruce are sufletul izbăvit. Toți acești păcătoși sînt în cer. Doamne, ia-mi în seamă suferința și iartă-mă și pe mine ca pe ei! Nu mă lăsa să mor așa, înecată în păcat!..."

Piesa se impune prin sinceritatea ei. A fost scrisă de un devot, cu sentimentul naiv dar puternic că puterea diavolului poate fi foarte mare. Tema ei teologică se îmbină cu elemente dintr-o legendă populară — în Franța, legenda papesei Ioana — cu mare circulație în lumea catolică medievală.

În Germania, desfacerea dramei de liturghie s-a petrecut într-un ritm mai pronunțat decît în Franța. Se organizau *jocuri* în orice moment al anului, fără să se mai aștepte sărbătorile calendaristice. Rolurile erau susținute de actori improvizați; totuși, forurile bisericești țineau ca ele să păstreze controlul și conducerea generală a reprezentațiilor. Publicul participa la ele cu interes, adesea cu adevărată însuflețire. Se aduna în corpore, în jurul unor estrade, pe care pe trei planuri suprapuse figurau cele trei sfere ale mitologiei creștine: infernul, pămîntul și cerul.

Valoarea artistică a dramei religioase germane n-a avut o evoluție la nivelurile și promisiunile începuturilor ei. Din secolul al XV-lea, declinul a început să devină evident. Ne explicăm faptul și prin aceea că în Sfîntul Imperiu s-au produs fenomene de anarhie politică, ducînd la sfîșierea teritoriului. În asemenea condiții era greu ca arta națională să se dezvolte cu toate posibilitățile ei. Tradiția instituită la Oberammergau denotă că spiritul dramelor religioase n-a încetat niciodată cu totul; nu e mai puțin adevărat, însă, că această tradiție a rămas în sferă germanică, fără a-și fi putut da întreaga măsură a universalității. Un lucru, totuși, rămîne bine stabilit: o parte din premisele teatrului religios medieval s-au constituit în Germania.

Și în țările germane, ca și în celelalte, poporul simțea nevoie să rîdă, să cînte și să-și exercite sarcasmul. Sub impulsul acestei nevoi spărturile în zidul subiectelor religioase s-au înmulțit, creînd astfel condiții pentru apariția unui gen nou: *jocurile de carnaval*.

6. Boemia

În lumea slavă găsim urme de teatru religios mai cu seamă la catolicii boemi și polonezi.

În vechiul repertoriu ceh de teatru, piesa cea mai cunoscută poartă denumirea de *Mastickar*[1]. A fost publicată întîia oară în 1485. Se crede că textul ar fi doar un fragment dintr-o piesă mai mare, compusă în a doua jumătate a secolului al XII-lea sau în prima jumătate a secolului următor. A fost jucată în repetate rînduri de către studenții Universității din Praga.

Negustorul Severin și ucenicul său Raben fabrică droguri din materiale proaste, pe care le vînd cu prețuri mari ca medicamente scumpe. Între cumpărători aflăm și pe cele trei Marii, venite să cumpere substanțe îmbălsămătoare pentru trupul coborît de pe cruce al lui Isus Cristos. Negustorul le primește cu zîmbete și amabilități profesionale. Femeile, însă, își păstrează ținuta îndurerată. Negustorul, preocupat să-și vîndă marfa, continuă a le vorbi ca unor femei care au venit să cumpere sulimanuri. Una din ele îi răspunde:

„...Înțelege, omule, că nu ținem să placem tinerilor. Pentru altceva am venit aici. Balsamul pe care îl căutăm nu este pentru noi. Bunul nostru părinte urmează să fie pus în mormînt. Vrem să-i ungem trupul și să i-l cinstim cum se cuvine, îndeplinindu-ne față de el toată datoria. Găsim la tine alifie făcută cu smirnă și mirodenii? Ai în prăvălia ta balsamuri, tămîie și arome? Dacă ai, vinde-ne din ele!..."

Spițerul, simulînd că durerea femeilor l-a înduioșat, continuă să-și laude produsele și să ceară prețuri mari. Nevasta lui, scandalizată, îl mustră. Enervat, bărbatul o dă la o parte cu gesturi și reflecții brutale: „E beată... are obiceiul să înghită mai multe picături decît trebuie". Urmează schimburi de cuvinte, în care bărbatul nu se mai poate stăpîni: „Haide, femeie, du-te de te culcă, poate așa o să-ți mai vii în fire! Vezi-ți de caierele tale, și nu te mai amesteca în treburile mele! Știi bine că am palma cam grea..."

Sînt intermedii vesele, de tipul celor care apăreau curent în misterele apusene. Imitația este evidentă. Se crede că piesa făcea parte dintr-un mister al „Pasiunii".

7. Polonia

Avem motive să credem că în Polonia ideea de teatru s-a făcut simțită de timpuriu, atingînd proporții mai accentuate decît în Boemia. Cronicarii menționează că la curtea regilor polonezi arta dramatică se bucura de prețuire și protecție. Aflăm din scrierile unui cronicar polonez, Kadlubek, că în 1194, cu prilejul morții regelui Cazimir, s-au organizat reprezentații scenice, pentru ca astfel „să se mai alunge din inima curtenilor și a magistraților tristețea provocată de pierderea suveranului iubit". Reprezentațiile se compuneau din recitări dialogate, în care se personificau virtuți și stări sufletești: Credința, Tristețea, Libertatea, Prudența, Echitatea ș.a. Actorii,

[1] În traducere românească: *mastickav* — vînzător șarlatan de alifii și droguri.

costumați în consecință, se înclină și plîng la mormîntul regelui, în semn de iubire și recunoștință.

Sub regele Lesko, un succesor al lui Cazimir, teatrul intră și în preocupările clerului. Într-o scrisoare a papei Inocențiu al III-lea *(Monstra larvarum)* se dau indicații de felul cum reprezentațiile dramatice pot folosi, în afară de actori, diaconi, prezbiteri și subdiaconi.

După mărturiile lui Dlugosz, vestit istoric polonez din secolul al XV-lea, autorul monumentalei opere *Historia Polonica*, teatrul polonez ar fi debutat cu drame profane. Cele sacre ar fi apărut mai tîrziu. Deducem că pe scenele timpului se reprezentau tragedii de tip popular. Istoricul amintit arată că la o reprezentație de teatru din 1290, în prezența principelui Premislas, a fost pusă să apară pe scenă umbra soției pe care acesta o ucisese.

Din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, prin părăsirea limbii latine de către diete și prin dezvoltarea regimului reprezentativ, limba națională va intra într-o conjunctură mai favorabilă. Procesul, însă, a evoluat încet. Abia în secolul al XV-lea, sub Jagelloni, limba polonă își va căpăta fizionomia proprie, impunîndu-se ca limbă literară. În cadrul acestui proces, teatrul a avut și el o parte de reprezentare.

Texte propriu-zise, atestînd existența unui repertoriu polonez, apar tîrziu, abia în secolul al XVI-lea. Cele mai vechi poartă data de 1521. Conținutul lor se apropie de acela al misterelor. Deslușim în ele o Polonie sub dominație catolică. Reprezentațiile aveau loc cu prilejul diferitelor solemnități religioase.

Cea mai îndepărtată piesă — titlul exact nu ni s-a păstrat — provine de la dominicanii din Cracovia. Constă dintr-o alăturare de texte dialogate, distribuite în opt sute de scene. Era recitată de către elevii ordinului în patru zile consecutive, după sărbătoarea Floriilor. Recitarea era ilustrată prin tablouri vivante în care apăreau personaje biblice și figurări de mitologie creștină: Dumnezeu, fecioara Maria, sfîntul Ioan, sfîntul Petre, îngeri, demoni ș.a.

Intercalările comice seamănă cu cele din misterele apusene. Dracul — de exemplu — îl sfătuiește pe Iuda să se spînzure în glumă; acesta îl ascultă; dansînd în jurul spînzuratului, dracul i se adresează: „... Bună ziua, cumetre Iuda! Bună ziua, vulpe bătrînă și vicleană! Ți-a trecut prin minte să-ți vinzi stăpînul! Iată că ai pățit-o! Ești încă viu?... Ia să vedem dacă nu cumva e doar un leșin, din care te-ai înzdrăveni cu ușurință, dînd pe gît o înghițitură de smoală fierbinte!..."

Se citează și cazuri în care aceste glume, devenind mai îndrăznețe, părăseau nota simplistă ca să treacă la atacuri directe împotriva nobililor și a slujitorilor regali.

8. Rusia veche. Implicații dramatice în creația populară. Teatrul religios. Teatrul școlar

Începuturile dramatice rusești se situează în vremuri îndepărtate, greu de cuprins într-o cronologie exactă. Au în ele un fond mitologic care sub diferite convertiri va continua multă vreme. Vechea poezie rusească era încă prinsă de cultul soarelui, de personificări alegorice ale anotimpurilor și de

prezența unor zeități locale. Un vechi cîntec păstrat invocă amintirea divinității Did Lado, a cărei semnificație s-a pierdut. Prezentarea acestui cîntec se făcea sub forma unui joc ritual complex, cuprinzînd în el germeni ai mai multor specii poetice: cîntec liric, epopee, dramă. Mai tîrziu, o parte din aceste jocuri vor fi preluate de către biserica creștină. Calendarul păgîn va trece în cel creștin, cu păstrarea laturii de aparat exterior, intrată în deprinderile populare. Notăm — de exemplu — că solemnitățile de iarnă *(Kolinda)* s-au contopit cu noile sărbători ale Crăciunului, după cum festivitățile de primăvară și de vară au gravitat înspre sărbătorile de Paști. Textul ritual religios n-a luat caractere și proporții de dramă liturgică propriu-zisă; s-a manifestat ca prelungire a unor practici mai vechi, de proveniență mitologică.

În practicarea cultului străvechi, găsim o importantă parte de înscenare dramatică.

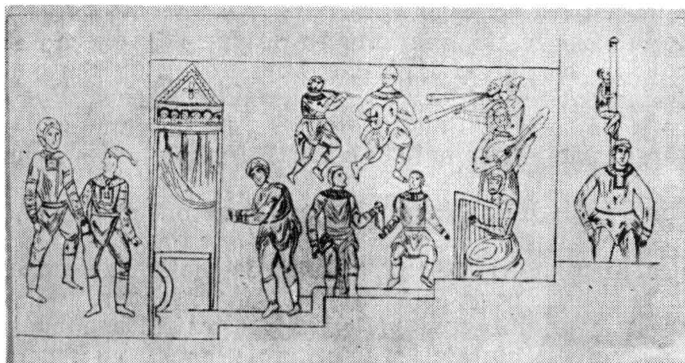
Ne gîndim, anume, la felul cum se celebra, primăvara, în cadrul serbărilor *Kupala*, nașterea și moartea soarelui.

Tineretul satului se îndreaptă în corpore spre cîmp, intonînd cîntece rituale. Se aprind focuri. La lumina lor este confecționat Kostroma, omul de paie în jurul căruia se va desfășura ceremonialul nopții. E îmbrăcat ca de sărbătoare; pe cap i se pune o cunună de flori. Astfel împodobit, este lăsat să plutească pe firul apei. Cîntecele și dansurile se prelungesc frenetic pînă către revărsatul zorilor. Ivirea primelor raze ale soarelui este salutată cu strigăte de bucurie. Întoarcerea în sat se face în cortegiu. Către seară, Kostroma va fi înmormîntat. Se intonează un cîntec funebru, cu înțeles de imn adresat soarelui: „Ridică-te, tu, părintele noastru al tuturor, tu cel ce ne hrănești pe toți, ridică-te !" Ceremonia se sfîrșește prin dansuri și cîntece vesele, semn că viața trebuie să-și reia cursul.

Creația populară este încărcată de implicații scenice: cîntece, jocuri, dansuri, partea poetică fiind însoțită de intonații muzicale, gesturi, mimică, alternări ale vorbirii cu mișcări pantomimice. Cîntecele corale, mai cu seamă, prin felul cum cereau să se mimeze acțiuni obișnuite din viața țărănimii (semănat, plivit, tors, țesut ș.a.) sau prin felul cum despărțeau pe executanți în grupe și le puneau să dialogheze între ele, căpătau caracter dramatic.

Amintim, mai departe, de așa-numitele „jocuri populare". În raport cu cîntecele corale, acestea reprezentau o treaptă în plus, cu mișcare scenică mai bogată, cu un început de acțiune. Deosebit de prețuit în masa țărănească era un joc numit *Egumenul*. În lipsa egumenului, călugării, uitînd de post și de regulile mănăstirii, se dedau la petreceri lumești. Surprinși asupra faptului, sînt judecați și pedepsiți după vina fiecăruia. Nu exista un text strict, de învățat pe dinafară; executanții erau liberi să improvizeze, ceea ce dădea întregii manifestări o notă în plus de vioiciune și de naturalețe. Se adăuga și o parte satirică, îndreptată împotriva clericilor ipocriți.

Ritualul nunții, mai ales, comporta o bogată și sugestivă figurare scenică. Pînă în secolul al XIX-lea, acest ritual a constituit o adevărată formă de dramaturgie populară. E caracteristic momentul cînd trebuia să se hotărască încheierea căsătoriei. Pe un fond străvechi, mitologic, s-au adăugat mereu elemente noi, formînd împreună cu celelalte o stratificare susținută. Ne aflăm în fața unui întreg proces dramatic, împărțit în mai multe acte.



Mimi orientali. Detalii din fresca bisericii Sfînta Sofia din Kiev.

Trimișii mirelui pătrund prin stratageme în casa miresei, ca s-o cunoască. Au venit „pe furiș", dar se vor întoarce în procesiune triumfală. Urmează simulacrul de luptă între cele două tabere, a mirelui și a miresei, cu victoria celei dintîi. Mireasa este tristă, cîntecul ei reflectă melancolie, grijă, teamă de necunoscut, regret pentru casa și lucrurile pe care curînd le va părăsi, toate acestea cu sentimentul că libertatea i s-a sfîrșit. Au loc convorbiri între trimișii mirelui și rudele fetei. Se vorbește hiperbolic, în cadru împărătesc, cu proporții de basm; trimișii pretind că vin dintr-o „împărăție de departe", unde toată lumea e fericită. Se apropie cavalcada mirelui. Familia fetei dă ordin să se închidă porțile, ca și cum s-ar pregăti pentru luptă. Dar mirele nu se lasă impresionat; pătrunde în casă cu forța și își răpește mireasa, în vreme ce aceasta — potrivit unei reguli tradiționale — se zbate și plînge.

Se împletesc dialoguri vii, pline, nuanțate. Negocierea e purtată îndelung, cu argumente pline de aluzii spirituale și metafore ingenioase. Emisarii mirelui deschid tratativele cu o formulă glumeață: „...Dumneavoastră aveți o marfă de vîndut, iar noi am vrea să fim cumpărători". Fata consideră că tatăl său, pe care îl numește „singura mea lumină" ori „singura mea nădejde", nu se va lăsa amăgit sau înduplecat. Înseamnă că i se vinde „libertatea". Tatăl răspunde: „Da, îi vînd libertatea pentru o sută de ruble, dar numai cosițele ei blonde ar valora cîteva mii". Și adaugă, cu mîndrie: „Trebuie să știți că fata mea cea bună și frumoasă nu are preț!" La încheierea tîrgului, fata trebuie să izbucnească cu amărăciune: „Ei se îmbată și se veselesc, înecînd în vin sărmana mea libertate pierdută".

Înregistrăm și producții dramatice mai complexe, prelucrînd elemente folclorice și suferind influențe venite din partea teatrului de bîlci și a teatrului școlar. Sînt denumite drame populare. Aveau viață orală; fixarea lor în scris s-a făcut tîrziu, după ce mai întîi au circulat sub diferite variante, toate susceptibile de modificări spontane. Cunoaștem cîteva scheme de subiecte: unele privesc lupte religioase legate totodată de manifestări ale sentimentului patriotic *(Despre țarul Maximilian și neascultătorul său fiu Adolf)*, altele pun în cauză figuri eroice cu aspirații la libertate și porniri

de răzbunare împotriva boierilor asupritori *(Ceata de războinici)*. Acțiunile sînt presărate cu scene vesele, împrumutate de obicei din anecdotele populare.

Mai tîrziu, în secolul al XVII-lea, vom întîlni un gen nou de dramă populară: drama satirică. Piesa cea mai reprezentativă, *Voievodul boier*, cuprinde și o temă socială. Boierul hrăpăreț, lacom de averi, gata să asuprească pe țărani prin dijme noi și abuzuri, sfîrșește prin a-și lua pedeapsa meritată.

Anume implicații dramatice vor trece și pe seama creației epice. Notăm, astfel, că în redarea artistică a *Cîntecului lui Igor* se împleteau elemente muzicale și scenice: încrucișări de voci, schimb de replici între părțile corului sau între cor și soliști, părți solistice cu acompaniament melopeic de cor.

Ajungem la capitolul *skomorohilor*, cărora teatrul popular rus le datorează mult. Skomorohii, cîntăreți și actori profesioniști, au puncte de asemănare cu jonglerii și menestrelii din Apus. Se crede că ar data din perioada vechilor slavi, la ale căror ritualuri religioase participau cu cîntece și dansuri. Cu timpul, existența lor s-a lărgit. Îi găsim în anturajul principilor și al seniorilor, pe care îi slujeau ca bufoni de casă în schimbul unor protecții capricioase și adeseori meschine. Dar aceștia interesează mai puțin; adevărații skomorohi sînt cei legați de viața mulțimilor. Fie individual, fie organizați în trupe nomade, ei cutreierau orașele și satele, însuflețind bîlciurile și diferitele reuniuni populare cu producțiile lor: cîntece, dansuri, glume, măști, jocuri de păpuși ori exhibiții de animale dresate. Nota de amuzament se însoțea cu una de satiră, îndreptată de obicei împotriva boierilor și a călugărilor, ca asupritori ai țărănimii. Din această cauză, atît skomorohii propriu-ziși cît și mulți participanți la reprezentațiile lor sufereau adesea urmăriri și persecuții.

Către începutul secolului al XVIII-lea, sub acțiunea crescîndă a urmăririlor amintite, skomorohii își vor înceta existența. Dar capitolul pe care l-au înscris merită să fie subliniat. Skomorohii au contribuit de aproape la nașterea și dezvoltarea dramei populare; au canalizat și au interpretat proteste sociale și morale ale mulțimilor împotriva exploatării; au pus bazele unui important teatru de păpuși, ale cărui activități — cu partea lor distractivă ca și cu înțelesurile lor satirice — vor continua; au întemeiat o tradiție, de care teatrul cult de mai tîrziu va ține seama.

Trecînd la capitolul teatrului religios, subliniem că în Rusia această formă de teatru e mai puțin caracteristică decît în țările apusene. S-a manifestat, nu atît ca predicație de ordin mistic, cît ca mijloc de apărare și de întărire împotriva încercărilor de influență ori de dominație ale acțiunii catolice.

Cele mai vechi vestigii datează din secolul al X-lea. Spre nord, în Marele Novgorod, și mai spre sud, la Kiev, se organizau reprezentații publice, cu prilejul sărbătorilor religioase mai importante. Conținuturile lor păstrau încă reminiscențe păgîne; spectatorii aveau în față evocări ale unui trecut mitologic, înspre nord cu divinități scandinave, la sud cu divinități slave.

Ceva mai tîrziu, la aceste fonduri locale au început să se adauge și unele influențe din Occident, venite prin intermediul polon și ucrainean. S-a constituit astfel un teatru mai conturat, avînd ca sedii principale orașele Moscova și Novgorod. Încep să apară unele asemănări cu miracolele și misterele reli-

gioase din Apus. De Crăciun se reprezenta *Acțiunea din Cuptor*, piesă după o povestire biblică în care trei creștini, azvîrliți de Nabucodonosor să ardă de vii într-un cuptor, aveau să fie salvați în ultimul moment de către un înger, trimisul cerului. Duminica Floriilor era marcată prin scena *Intrarea pe măgar*, iar de Paști se dramatiza după un text evanghelic momentul în care în semn de umilință creștină Cristos spăla picioarele ucenicilor săi.

Un călător german, Fletcher, în memoriile sale asupra călătoriei făcute către sfîrșitul secolului al XVI-lea (1588—1590) în marele ducat al Moscovei, dă informații instructive cu privire la o „reprezentație de *acte*", la care a fost de față. Vorbește despre simbolizări dramatice ale unor episoade biblice, puse în scenă cu mijloace capabile să izbească privirea și imaginația credincioșilor. Totul se petrecea în cadrul unor procesiuni importante, la care luau parte patriarhul ca actor principal și țarul ca prim spectator. Manifestările erau organizate din vreme, cu procedee și meșteșuguri de regie teatrală: zboruri de îngeri, flăcări produse printr-un praf special de către persoanaje care în acțiune purtau denumirea de „caldeeni", veșminte speciale ș.a.

În cultura și literatura rusă, acest teatru religios n-a lăsat urme active; înțelesul lui s-a stins, o dată cu începuturile teatrului laic. Rămîne totuși semnificativ, prin felul cum a întreținut ideea de teatru, contribuind astfel la tradiția și experiența rusă în direcția artei scenice și a interpretării.

Avem încă de menționat, în seria acestor afirmări de început ale teatrului rus, aspectele legate de teatrul școlar. Găsim aici influențe venite din Polonia. Școlile catolice de un grad mai înaintat foloseau teatrul ca mijloc de educare a tineretului. Forurile ecleziastice din Rusia au introdus și ele această metodă, mai cu seamă pentru a se opune prozelitismului catolic. Întîiele înfiripări de teatru școlar apar către sfîrșitul secolului al XVI-lea; dar adevărata lui dezvoltare datează din prima jumătate a secolului următor, ca act important al culturii kieviene. Principalul merit revine celebrei Academii bisericești din Kiev, reorganizată într-un spirit mai cuprinzător de către mitropolitul Petru Movilă. Exemplul de aici s-a propagat și în alte orașe ale Rusiei: Moscova, Rostov, Tobolsk, Smolensk.

Reprezentațiile școlare au contribuit ca dramaturgia rusă — pînă atunci limitată la forme populare — să-și capete primele ei configurări culte. La început avem de-a face cu teme predominant religioase. Autorii proveneau de asemenea din rînduri clericale: monahul Simion Poloțki (1629—1690), mitropolitul Dimitrie Rostovski (1651—1709) ș.a. Cu timpul, cercul acestor teme s-a lărgit cu asocieri alegorice și mitologice, împrumuturi din anecdotica țărănească, reluări ale unor motive din dramele populare, observări asupra realității, situații ori intenții de caracter moralizator. Elementul religios va trece treptat în umbră. Un exemplu caracteristic: în *Comedia reîntoarcerii fiului risipitor*, de Poloțki, parabola din evanghelie este folosită mai mult ca pretext pentru sfaturi moralizatoare privind raporturile dintre părinți și copii, cu îndatoririle lor reciproce. Realitatea trece înaintea aplecărilor mistice. Nota moralizatoare își adaugă ascuțișuri satirice împotriva viciilor, prostiei, lăcomiei, ipocriziei sau abuzurilor patronate de stăpînire.

Punerea în scenă se făcea cu mijloace rudimentare. Existau totuși costume, decoruri, prisme rotative, precum și diferite aparate de produs efecte

scenice sonore (tunetele, de pildă), în special pentru reprezentațiile sub cerul liber. În ce privește partea actoricească, aceasta era susținută de elevii școlilor, toți amatori, reduși adesea la procedee empirice și la simplele lor intuiții scenice. Privite sumar, aceste producții puteau să pară un fel de „guignol" biblic: dialoguri și cîntări pioase, compuse într-o limbă oarecum barocă prin amestecul ei de idiomuri slave, alternînd cu recitări vesele, asemănătoare pînă la un punct cu satirele și moralitățile din teatrul apusean.

Situațiile arătate — cuprinzînd prefigurări, nu și cristalizări dramatice certe — vor dura pînă către începutul secolului al XVIII-lea, cînd teatrul rus, atît sub acțiunea datelor locale cît și sub influențe dinafară, va trece spre importanta lui dezvoltare modernă.

9. Forme de teatru popular românesc

Condițiile istorice ale dezvoltării poporului român n-au îngăduit, în perioada medievală, decît manifestări de teatru popular, unele cu caracter religios, altele de tip profan.

Ne referim, în special, la *Vicleimul*. Ca formă dramatică, este mai bine constituit decît celelalte. Reprezintă scene biblice legate de nașterea lui Isus Cristos: călătoria magilor, închinarea cu daruri, teama lui Irod urmată de pierderea minții, uciderea pruncilor, profeția mîntuirii. Avem de-a face cu un mister religios, în a cărui construcție găsim — s-ar putea spune — și elemente de dramă antică. E vorba de felul cum trupa constituia aici un personaj colectiv asemenea corului, rămînînd permanent în scenă și marcînd episoadele acțiunii prin cîntece lirice sau epice.

Cu privire la originea și vechimea *Vicleimului* s-au emis opinii diferite. Mihail Kogălniceanu face apropieri semnificative între „dascălii" și „diecii", care reprezentau această piesă, cu *„les clercs de la Basoche"*. G. Dem. Teodorescu consideră că practica acestui teatru popular datează încă din perioada introducerii creștinismului în Dacia și că s-a întărit cu influențe venite din Bizanț. M. Gaster crede că irozii au pătruns la noi în secolul al XVIII-lea, întîi în Transilvania, prin sașii protestanți care puneau în circulație, traduse în limba poporului, versiuni latine din secolul al XI-lea. N. Cartojan confirmă teza că *Vicleimul* este de origine apuseană și că se leagă de misterul celor trei regi-magi ai evului mediu. Adaugă însă că în sfera influențelor de care se leagă acest mister există elemente și implicații poloneze, rutene, rusești, maghiare, sîrbești, *Vicleimul* păstrînd totuși un caracter specific și urmînd o dezvoltare proprie.[1]

Vicleimul a circulat în diferite versiuni: munteană, moldovenească, transilvăneană ș.a. Găsim în aceste versiuni deosebiri impuse de specificuri regionale și de natura influențelor suferite. Totuși, în liniile lor generale — concepție, personaje, economie — versiunile se aseamănă. Nu se mărginesc la o simplă convenție religioasă, reproducînd stereotip fapte și situații

[1] Cercetările efectuate în prezent de către specialiști vor aduce desigur lumini noi atît în această problemă cît și în ceea ce privește manifestările de teatru popular românesc în general.

intrate într-un ritual, ci exprimă, bineînțeles cu naivitate, stări omenești, procese ale sufletului, sentimente și gînduri de viață. Cei trei magi sînt înfățișați cu trăsături diferite, rezumînd oarecum umanitatea: Gaspar — șters și fără inițiativă, Melchior — prudent și reținut, Valtazar — curajos și hotărît. Frămîntările lui Irod mijlocesc reflecții filozofice despre nimicnicia lucrurilor și nedreptățile din lume. Uciderea pruncilor e tratată cu mijloace simple, capabile însă de a pune în mișcare emotivitatea populară. Intervenția miracolului se petrece în sensul cerut de fabulația creștină, dar nu asupra unor suflete inerte ori speriate, ci muncite de patimi, de remușcări sau de întrebări asupra vieții. Sînt trăsături izvorîte dintr-un realism popular, capabil să propage impresii de omenesc și sinceritate.

De regulă, *Vicleimul* apare în strînse împletiri cu cîntecele de stea. În ce măsură aceste cîntece sînt de origine cărturărească ori reprezintă produsul unor macerări și prelucrări populare? N. Cartojan, plecînd de la conținuturile unor prototipuri literare pe care a izbutit să le descopere, ajunge la concluzia că sînt în joc surse diferite, unele dinafară (bizantine, catolice, calvine), altele locale, reprezentînd tradiții și transpuneri artistice ale poporului nostru.

Textele pe care le deținem asupra *Vicleimului* sînt relativ recente. Manuscrisele din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România datează din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. În formă integrală, *Vicleimul* apare întîia oară abia în 1848, în colecția *Cîntece de stea sau versuri ce se cîntă la Naşterea Domnului nostru Isus Hristos* a lui Anton Pann. Trebuie să presupunem, însă, că existența lui folclorică este mai veche. Ca simțire și intuiție dramatică, poporul român se înscrie și el într-o contextualitate medievală. Fără această implicație n-am putea să ne explicăm, cel puțin în cazul operei amintite, o atît de puternică asimilare populară a unor elemente venite din atît de variate direcții culte.

Întîlnim în repertoriul teatrului popular românesc cu caracter religios și alte manifestări. Acestea, însă, sînt de proveniență recentă și au mai mult circulație regională. De exemplu: *Jocul cu pomul* este versiunea românească a unui joc german, *Paradeisspiel* (Jocul raiului) și se practică mai cu seamă în regiunile din vestul și nordul Transilvaniei; *Mironosițele*, prezent încă prin părțile Sibiului, a fost compus către mijlocul secolului trecut de Picu Pětruțiu din Săliște, cu elemente din tradiția populară și cu elemente luate din misterele religioase germane de tipul *Osterspiele, Die Marien am Grabe* sau *Marienklage*.

Apar forme de teatru popular cu caracter profan în practica de datini și obiceiuri. Ne atrag atenția, în special, *orațiile de nuntă* și *plugușorul*. Prin acestea, pătrundem în viața patriarhală a satului. Nunta este privită aici ca o dramă. Fazele ceremoniei alcătuiesc episoadele sau actele dramei: sosirea colăcarilor la casa socrilor, plecarea tinerilor la biserică, darurile la ospăț ș.a. Cuvîntările vornicului le punctează succesiunea. Alegoriile folosite aduc cu ele atît înfrumusețarea faptelor celebrate, cît și situarea acestora într-o lumină etică. Ginerele este închipuit ca un „tînăr împărat"; tovarășii lui de generație, de muncă și de petrecere sînt cu toții „ghinărari"; fata este „floare din rai",

care pentru a nu se ofili trebuie răsădită în „grădina împăratului" ş.a.m.d. Cînd colăcarii vorbesc cu îndrăzneală socrului ce-ar vrea să stea încă la îndoială, momentul este dinamic, exploziv, plin de umor şi voie bună; cînd se rosteşte oraţia de iertăciune, momentul are în el accente duioase, emoţionante. Toate se întrepătrund, într-o simbioză simplă, naturală, încărcată de omenesc, de frumuseţe, de înfiorările vieţii. *Pluguşorul* este la fel de caracteristic sub raportul implicaţiei dramatice. Reflectă fonduri vechi de mentalitate şi etică rurală. Tonul lui general exprimă optimism, însufleţire, umor limpede şi sănătos. Urarea de Anul nou trebuie să redea ideea unei vieţi ce se împlineşte, cu rosturi ce decurg unul din altul, cu satisfacţii materiale şi victorii sufleteşti. Găsim deopotrivă un tablou sugestiv al muncilor agricole cu măreţii cosmice şi morale, cu încununarea pe care sentimentul de bunăstare şi de încredere în faptele vieţii îl poate aduce în cugetul celui ce-şi face pînă la capăt datoria.

Celelalte forme de teatru popular cu caracter profan — *Jienii* (teatrul de haiduci), diferite pantomime săteşti, jocurile păpuşarilor, *Constantinul, Mocănaşii* ş.a. — nu intră în sfera datelor medievale ce ne interesează aici.

Înţelegem, în lumina celor arătate mai sus, că simţirea populară românească de teatru are afinităţi şi corespondenţe naturale cu ceea ce am întîlnit în manifestarea generală a teatrului medieval european. Cu mijloace simple de expresie, în proporţiile reduse pe care i le îngăduiau condiţiile specifice de dezvoltare, această simţire s-a ferit de opacităţi mistice, a înţeles nedreptatea socială, a cîntat frumuseţea muncii, s-a orientat spre date ale vieţii.[1]

---

[1] În capitolele finale din primul volum al acestei lucrări, ne-am ocupat de primele forme constituite de teatru ale unor popoare din Orient: hindus, chinez, japonez, persan.

Cronologic, aceste manifestări se situează în evul mediu. Kalidasa, principalul reprezentant al teatrului clasic hindus, a trăit în secolele IV—V; marea dezvoltare a vechiului teatru chinez e legată de viaţa dinastiei Yuan (secolele XIII—XIV); cele mai renumite piese vechi japoneze, aşa numitele *nô*, au început să ia fiinţă abia în secolul al XVI-lea; în Persia, mişcarea literară în care trebuie să încadrăm creaţia de teatru s-a produs în secolele IX—X, după cucerirea ţării de către arabi şi convertirea populaţiei la religia mahomedană.

Deopotrivă, putem găsi şi corespondenţe tematice. Teatrul antic indian este expresia unei civilizaţii rafinate, oglindind forme de viaţă ale unor medii aristocratice de tip feudal. În majoritatea pieselor chineze, drame ori comedii, apar deznodăminte fericite, cu implicaţii religioase, asemănătoare oarecum celor din miracolele occidentale: sufletele trec prin probele de foc ale diferitelor infernuri închipuite de mitologia naţională, dar nu rămîn pentru eternitate aici, ci după expiaţie dobîndesc putinţa unei vieţi senine. *Treazies*-urile — dramele vechi persane — au puncte comune cu miracolele şi misterele occidentale; ca şi acestea, aduc pe scenă evenimente importante de istorie religioasă, de regulă cu intenţii de predicaţie şi prozelitism.

Am inclus totuşi aceste forme de teatru în primul nostru volum pentru că găsim în ele o seamă de trăsături proprii antichităţii. Se pot face legături plauzibile între dezvoltarea teatrului hindus şi influenţe ori chiar imitaţii după teatrul grec, ca urmare a expediţiei lui Alexandru cel Mare. Farsele hinduse — despre a căror reprezentare se crede că, întocmai ca la greci, întregea spectacolele de dramă — dau viaţă unei umanităţi asemănătoare în bună parte cu cea din comediile lui Plaut: libertini, vicioşi, curtezane, hetaire, oameni fără căpătîi, paraziţi, intermediari, bufoni ş.a. Există în vechiul teatru chinez un anume paralelism de concepţie şi de procedee cu teatrul grec: îmbinarea aceloraşi elemente sugestive (cuvinte, gesturi, costume, muzică, dans), dialoguri alternînd cu cîntece şi mişcări ritmice, prologuri, personaje prezente permanent în scenă şi interpretînd în felul corului antic evenimentele petrecute. În *treazies*-urile persane, influenţa dramelor antice este evidentă. Apare ideea destinului, ca valoare religioasă şi ca implica-

ție morală; eroii nu se pleacă în fața fatalității de soartă, ci încearcă s-o învingă prin luptă, abnegație, înălțime de sentiment și de judecată.

Într-adevăr, multe din manifestările amintite sînt contemporane cu repertoriile trubadurilor ori cu epoca lui Ludovic cel Sfînt (secolul al XIII-lea); am ținut totuși seama de faptul că în evoluția culturală a popoarelor respective, în comparație cu dezvoltarea din Occident, aceste manifestări reprezintă stadii corespunzătoare antichității.

În orice caz, problema situării exacte a teatrului vechi oriental rămîne în discuție. Soluția la care ne-am oprit în lucrarea noastră este susceptibilă de amendări. Asupra teatrului în cauză cercetările de specialitate au încă multe cuvinte de spus. Mai cu seamă, sînt necesare studii cu caracter comparatist, pentru a se stabili cu precizie în ce măsură acest teatru s-a dezvoltat autonom, în cadrul unor condiții aparte de istorie și cultură, și în ce măsură trebuie privit într-un context mai mare, incluzînd în el interferențe de continente și civilizații.

PRIVIRI ANALITICE ASUPRA TEATRULUI RELIGIOS

Se impune, după ce am trecut în revistă diferitele genuri de teatru religios medieval, să procedăm la o nouă serie de analize, de astă dată privind ținuta literară, concepția dramatică, fondul psihologic și înfățișarea lor specifică.

1. Forma poetică

În general, dramele religioase erau compuse în versuri. Poeții medievali, cei identificați ca și cei anonimi, aveau afinități prozodice, probabil și sub influența familiarizării lor cu disciplinele scolastice: retorica, poetica, logica.

Predomină versul octosilabic. Se memora cu ușurință de către actori și putea să se imprime cu naturalețe în urechea ascultătorului. Acest vers, cu rimele lui plate, era cel dintîi dotat să exprime situații vii, simple și familiare, într-o notă sinceră. În rest, metrica medievală a încercat și alte formule.

În *Sfîntul Ludovic*, discursurile personajelor înalte sînt compuse în versuri decasilabice, pentru ca astfel să redea ideea de grandoare, de solemnitate. În *Sfîntul Cristof*, versuri ample alternează cu versuri de patru silabe, pe de o parte pentru colorarea ritmului, pe de altă parte pentru a se mijloci cupletelor ori refrenelor vioiciune și ingeniozitate. *Pasiunea* lui Gréban întrebuințează chiar și versuri de trei silabe: *Où iray*?; *Que feray*?; *Que diray*?; — nu însă pentru a susține fondul acțiunii, ci mai mult pentru a crea momente de impresie muzicală sau de virtuozitate a vorbirii, capabile să introducă puțină variație în monotonia unor texte de mii și zeci de mii de versuri.

Întîlnim și ingeniozități de versificație, toate cu rost și justificare. De ce, anume, dialogul era în așa fel tăiat, încît ultimul vers al fiecărui cuplet să rimeze cu primul vers al cupletului următor? Procedeul venea în ajutorul actorului, cînd acesta avea de memorat texte lungi.

Variau, de asemenea, și formele de stanțe. Principala mențiune se cuvine *trioletului*. Este o formă poetică specific franceză, trăgîndu-și denumirea de la o triplă repetiție prozodică: într-o strofă de opt rînduri versurile patru și șapte sînt repetarea primului, iar versul ultim este repetarea celui de al

doilea. În cariera ei poetică, această formă s-a dovedit aptă să exprime diferite aspecte ale gîndirii lirice, fie cu notă meditativă, fie cu tendință ironică ori satirică. Poeții dramatici medievali i-au intuit de la început această proprietate, canalizînd-o în consecință. Avem confirmarea în faptul că acești poeți întrebuințau trioletul în special la începutul ori la sfîrșitul zilelor, pentru a marca prin el pasajele patetice și în genere pasajele care trebuiau să fie mai plăcute spectatorilor.

Rimarea e inferioară ritmului. Se întrebuințau îndeobște rime plate, cerîndu-li-se mai mult sonoritate decît învăluire artistică. Frecvent, întîlnim rima directă; găsim și rimare încrucișată, dar mai rar. Monorima apare adesea; recunoaștem aici o influență, nu întotdeauna fericită, a baladelor *(Chansons de geste)*.

Trebuie să prețuim, în această varietate de ritmuri și de combinații prozodice, străduința poeților dramatici medievali de a compensa prin formă vasta monotonie a subiectelor.

2. Implicația muzicală

Despre muzica menită să însoțească reprezentarea miracolelor și misterelor dramatice deținem referințe mai puțin sigure, mai puțin organizate, decît în cazul dramelor liturgice. Știm, însă, că în aceste manifestări partea muzicală era larg implicată. Ca instrumente principale amintim viola, trompeta și orga. Textele muzicale erau de trei categorii: solistice, la unison, pe voci. Pasajele lirice, cînd nu se cîntau propriu-zis, erau declamate cu acompaniament muzical. Muzica nu apărea ca simplu element adăugat, ci intra ca parte integrantă în substanța spectacolului; de aceea, poeții trebuiau să fie ei înșiși muzicieni.

Muzica întrebuințată în marile spectacole religioase avea caracter complex. Reunea în ea elemente din mai multe direcții: din cea practicată în catedrale și universități, din repertoriile vaganților și goliarzilor, din influențe ale muzicii populare.

Catedralele și universitățile scolastice aduceau, o dată cu tradiția cîntului gregorian, străduința și cuceririle lor în domeniul muzicii polifonice. Există dovezi de notare polifonică încă din secolele IX și X; mișcarea se va defini în mod evident abia în secolul al XII-lea, rolul conducător în această privință revenind catedralei Notre-Dame de la Paris.

Influența muzicii populare se afirma pe mai multe căi. Începînd din secolul al XIII-lea, întîlnim în orașe corporații de muzicanți populari; unele — de exemplu, „Frăția sfîntului Nicolae" întemeiată la Viena în 1288 — erau afiliate catedralelor, ceea ce însă nu le împiedica să includă în activitatea lor și întinse repertorii laice.

Menționăm, apoi, contribuția vaganților și a goliarzilor. Aceștia erau reputați autori și interpreți de cîntece populare cu înțelesuri variate: cîntece de tinerețe, de primăvară, de dragoste, de petrecere, de ironie pe seama vieții studențești, de aluzii satirice la adresa conducătorilor de școli și biserici. Erau repertorii cu atît mai caracteristice cu cît deținătorii lor puneau în ele nu numai spontaneitate tinerească și spirit de emancipare, ci și știință

muzicală propriu-zisă, dublată de cunoaşterea regulilor de versificaţie savantă.

În mănăstiri, cîntecul popular pătrundea prin mulţimile de pelerini. Se citează şi cazuri în care mănăstirile întreţineau ele însele formaţii de cîntăreţi populari, pentru ca astfel să atragă un cît mai mare număr de credincioşi. În catedrale, dezvoltarea polifonică a găsit în creaţia populară puncte de sprijin, iar în universităţi, se ştie, muzica era înscrisă în *quadrivium*, ca disciplină obligatorie de învăţămînt. Documentele timpului arată că magistrii şi studenţii cultivau şi muzica profană, pe lîngă cea religioasă. Abélard (mort în 1142), cu spiritul său larg, vedea în cîntecul popular de dragoste un mijloc sufletesc de eliberare.

Nu avem suficiente informaţii pentru a ne da seama în ce măsură aceste elemente multiple se constituiau sau nu într-un sistem muzical unitar. Trebuie să admitem, însă, că şi sub raport muzical, misterele dramatice însemnau sinteze ale timpului, aşa cum e cazul pe plan literar.

3. Stilul

În genere, autorii de drame religioase erau buni versificatori, iar adeseori versificaţia lor era superioară stilului. Multora esenţele propriu-zise ale poeziei le-au rămas străine.

Lectura textelor decurge greu. Trebuiesc eforturi de voinţă pentru a o duce la capăt. Autorii n-au întotdeauna destul discernămînt în alegerea, concentrarea şi gradarea materialului, potrivit importanţei lui psihologice şi artistice. Expresia e lucrată în grabă; răsare brutal, cu spontaneitate, ocolind filtrele gîndirii şi simţirii poetice. Apar, adesea, impurităţi şi vulgarităţi. Licenţele, libertăţile de limbaj, obscenităţile, violenţele de formulare nu trec prin cenzurare artistică. Fapte şi situaţii, putînd să fie formulate simplu, concentrat, cu mai mult adevăr şi mai multă realitate, sînt spuse complicat, în formă excesivă. Un exemplu: cînd femeile merg să cumpere alifii cu care să îmbălsămeze trupul coborît de pe cruce, negustorul le indică nu mai puţin de şaizeci de droguri... Faptul n-are viaţă; la monotonia intrinsecă a textului se adăuga astfel şi una dinafară.

În sentimentul vremii, textul artistic conta puţin; accentul principal cădea pe reprezentaţie, pe spectacol şi pe substraturile propagandei bisericeşti. Manuscrisele nu făceau obiectul unor îngrijiri speciale; o dată reprezentaţia terminată, erau lăsate la voia întîmplării. E aproape un hazard, că texte de importanţa *Pasiunii* lui Gréban s-au păstrat; alături de atîtea altele putea să se piardă şi acesta.

Nici după inventarea tiparului situaţia nu s-a schimbat radical. Ediţiile se pregăteau în grabă; librarii le publicau, fără să cunoască tot ce trebuia din ştiinţa cărţii. Cîteodată, mai mult decît însemnătatea literară a textului conta instrumentul de propagandă religioasă.

Proprietatea literară nu era încă definită nici ea. Sînt şi cazuri cînd autorii sau actorii nu aveau interes să li se publice textele, pentru ca diferiţii concurenţi să nu şi le însuşească. Dintre poeţi, nu toţi aveau o conştiinţă artistică propriu-zisă; mulţi se considerau meşteşugari sau — cum li se spu-

nea în epocă — *facteurs*. Compuneau repede, cu tehnică, dar fără aspirații artistice. De aici, o mulțime de forme tulburi, de exprimări greoaie, de prolixități în gîndire.

Existau, bineînțeles, și calități. Găsim momente vii, cu intuiție poetică și prospețime. Am amintit, anterior, despre predominanța versului octosilabic. Era forma cea mai potrivită pentru a se aduce pe scenă o atmosferă de dramatism simplu, fecund, pe înțelesul spectatorilor medievali, stăpîniți încă de naivități și superstiții. Textele ne pun adesea în fața unui fond bogat, cu preocupări etice, cu o simțire patetică a datoriei umane, cu respect pentru frămîntările sufletești.

Sub raport strict literar, e greu să vorbim de capodopere propriu-zise. Mulțimea de încărcări, lungimi și digresiuni, mai cu seamă dacă le-am raporta la regulile pe care Boileau avea să le formuleze într-un secol următor, poate să ne pară absurdă, grotescă. Trebuie, totuși, să ținem seama de două serii de factori: de psihologia publicului din acea vreme, cu nevoia lui de bucurii simple și de izbucniri spontane împotriva asupririi, și de natura în sine a creației dramatice.

Dincolo de ceea ce le impunea tutelajul ecleziastic, autorii înțelegeau să vină și cu imagini ale vieții comune, așa cum aceasta li se arăta sub ochi. Vedeau în artă o copie a vieții obișnuite, în care însă adesea nu reușeau să distingă esențialul de neesențial. Mulțimile de spectatori simțeau la fel cu ei; erau fericite cînd în desfășurările de pe scenă puteau să recunoască asemănări cu moravurile, limbajul și înfățișările obișnuite ale realității.

Și încă o trăsătură caracteristică: tocmai în aceste lungimi și abateri de la linia acțiunii se găsesc de fapt cîntecele și pasajele cu cel mai mult lirism, adevărate flori poetice, care prin ingenuitatea lor pastorală ori prin veselia lor neprefăcută presărau pe întinderea monotonă a predicației scolastice puncte de lumină, de grație, de emoționare și de întărire a sufletelor.

Ce înțelesuri, de pildă, să atribuim intercalării, printre pasajele grave ale *Învierii* lui Jean Michel, a unor versuri de bună dispoziție ca acestea:

Margot s'est enamourée
D'un gracieux valeton...[1]

sau

Il eschaufe et nourit le corps
Qui plus en est joyeux et fors
Myeux en parle et devise...[2]

Nu sînt doar momente de petrecere; e vorba, mai ales, de biruințe ale vieții, ale omenescului, ale izbucnirii libere, ale dreptului la puțină fericire.

4. Lipsa regulilor

Ce ne izbește dintr-o dată, la dramele religioase, e lipsa lor de reguli. Sainte-Beuve observă cu necruțare lipsa planurilor și deficiența spiritului

[1] Margot s-a îndrăgosit/ De un drăguț om de nimic...
[2] El (vinul, *n.a.*) încălzește și hrănește trupul/ Pe care-l face mai voios și mai puternic/ Mai bun de gură și mai limbut...

de compoziție. Acțiunea era pusă să se dezvolte pe durate diferite, variind între un an și patru mii de ani. La fel, în ce privește locul: trecem ușor, fără nici o pregătire sau mijlocire prealabilă, dintr-un mediu într-altul. Faptul se repeta de zeci de ori, chiar în cursul unei singure reprezentații. Din loc în loc, după cum știm, apăreau pasaje apocrife. Critica, de multe ori, le-a privit cu neîncredere. Nu vedea în ele decît momente de divertisment, pentru a se veni în ajutorul spectatorilor obosiți de lungimea și monotonia textelor. Le socotea grotești, puerile, de calitate artistică îndoielnică. Adevărul, însă, e altul. Prin aceste intercalări au căpătat glas stări de spirit și proteste ale epocii. Se prefigura prin ele o direcție profană, cu urmări interesante în cultură și în viața publică.

Diviziunea textului pe zile de reprezentație era făcută în mod arbitrar. Actorii jucau într-o zi atît cît puteau; nu se preocupau ca întreruperea să aleagă puncte-cheie sau etape logice ale acțiunii.

A compara teatrul medieval cu teatrul clasic poate fi o operație utilă, dar numai în anume limite. Drama clasică punea o problemă morală ce trebuia dezbătută și rezolvată de cîteva personaje, într-o acțiune cu scene puține și concentrate. Atît pentru formularea problemei cît și pentru dezvoltarea ei, planul și legile de compoziție reprezentau condiții necesare. La dramele religioase, situația se schimbă. Misterele nu aveau de înnodat o acțiune; scenele nu se reclamau în mod logic unele pe altele; angrenarea episoadelor nu era ținută să urmeze o arhitectură anumită. Drama medievală avea de susținut o predicație, nu de analizat stări de conștiință și procese ale vieții. Se baza pe un fond convențional, îndeobște cunoscut, înscris în formule scolastice de la care nu se îngăduiau abateri. Înțelegem, deci, că în drama medievală nu era nevoie de limpeziri, de concentrări, de aduceri la esență; dimpotrivă, încărcările, excesele, încrengăturile stufoase, dogmele, convențiile și superstițiile erau binevenite.

Totuși, să nu absolutizăm această judecată! Misterele numără și pasaje închegate, concepute logic, conduse unitar. Oricum, aflăm în ele un personaj principal, spre care converg fapte și sentimente. Episoadele puteau fi reprezentate și singure; înseamnă că-și aveau unitatea proprie. De fapt, acele producții uriașe de cîte 60—70 de mii de versuri, ca *Actele Apostolilor* sau *Pasiunea* lui Gréban, nu constituiau cîte o singură dramă, ci enciclopedii dramatice, din care confreriile erau libere să reprezinte doar anumite părți, după necesitatea ori caracterul serbărilor și aniversărilor în cauză.

5. Amestecul tragicului cu comicul

Amestecul de tragic și de comic era curent. N-am putea spune că faptul izvora dintr-o idee anumită, cu atît mai puțin dintr-o concepție de artă; se bizuia mai degrabă pe un instinct al poeților, aplecați să redea imaginea vieții obișnuite. Cîteodată, abundența intercalărilor comice, cu alunecările lor spre obscenitate și violențe de limbaj, putea să pară excesivă.

Această împletire de genuri, precum și continua pendulare între real și ireal pe care am întîlnit-o adesea, se înscriau în psihologia vremii ca manifestări firești ale acesteia. Mulțimile medievale, lipsite în genere de

bucurii, găseau în aceste izbucniri comice o supapă morală și pentru moment un mijloc de eliberare spontană. O clipă puteau să-și descarce prin ele acumulări de amărăciune, de sarcasm, de revoltă, de judecăți refulate sau strivite în germene. Autorii, indiferent de proveniența lor, se simțeau mai aproape de reacțiunea populară decît de gîndirea oficialității ecleziastice. Poate că tocmai în aceste introduceri lăturalnice se regăseau mai bine pe ei înșiși, cu sentimentul neprefăcut al artei lor. Mulțimile urmăreau spectacolele cu satisfacție; în acele îngrămădiri de situații inegale și incoerente reprezentate pe scenă aveau prilejul să recunoască contradicții din jurul lor, cuprinzînd în ele fapte la care erau puse să participe fără ca totuși să le și înțeleagă.

Însemnătatea acestor implicări comice și profane e mare. Au dat impulsuri de seamă în constituirea teatrului laic; totodată, au indicat limitele peste care pentru moment teatrul profan nu putea să treacă. S-au dovedit dintru început atît de puternice și de reale, încît biserica a înțeles că n-ar fi putut să le interzică, fără a trezi nemulțumiri și reacțiuni ale simțirii populare.

6. Elementul miraculos

În compunerea dramelor religioase, intervenția elementului miraculos era de rigoare. Notăm că acest element nu apărea pretutindeni la fel, răspîndindu-se în fiecare dramă cu aceeași profunzime, ci urma de la caz la caz diferite succesiuni și gradări de intensitate. Dacă în unele situații legătura dintre pămînt, cer și infern se făcea dintr-o dată, fără faze pregătitoare, în altele procedeul era mai încet, mai discret, denotînd simțul și meșteșugul scenic al autorilor respectivi. În *Asediul Orléansului*, de pildă, partea de miraculos era minimă. Fiind în cauză dramatizarea unui eveniment contemporan, ale cărui înfățișări reale puteau să stăruiască încă în mintea multor spectatori, autorul și-a dat seama că excesul de intervenție supranaturală ar fi dăunat, micșorînd în loc să înalțe faptele evocate. În misterul *Sfîntul Ludovic* de Gringore miraculosul nu apare de loc. Poetul a avut în vedere să compună mai mult o dramă istorică decît una religioasă; implicarea supranaturală, deci, n-ar mai fi fost la locul ei.

7. Personajele abstracte

Personajele la care ne vom referi în acest paragraf sînt mai mult de ordin scolastic decît religios. Prin ele, într-o notă factice, prezumțioasă, se încerca ilustrarea cîtorva speculații politice și filozofice, unele credincioase încă mentalității feudale, altele privind înspre apropiatele emancipări ale Renașterii.

În *Procesul Paradisului* rolurile sînt distribuite între patru virtuți fundamentale: Justiția, Pacea, Adevărul, Mizericordia. În fața tentației, sfîntul Fiacru este susținut de Putere-de-Curaj (Force-de-Courage). Facem cunoștință cu personaje ce se numesc: Obstinație, Erezie, Biserică. În *Sfîntul*

Ludovic, aparițiile hieratice sînt înlocuite cu abstracțiunile. Chevallerie, Bon Conseil, Popullaire. În misterul *Trois Doms*, al cărui text ni s-a pierdut, erau acționate personaje ca Soulas humain, Grâce divine, Confort divin ș.a.

Apariția acestui fel de personaje coincide cu procesul de evoluție înspre drama laică. Ne aflăm, încă, sub tutela cazuisticii scolastice. Cîtăva vreme, poziția acestor personaje va rămîne nedeterminată, oscilînd între forma dramatică a misterului și aceea a moralității (despre care vom vorbi mai tîrziu). Personajele abstracte reprezentau un progres față de cele hieratice. Acestea din urmă, prin linia lor conformistă, denotau o gîndire subordonată bisericii și teologiei oficiale. Celelalte, trecînd pe planuri filozofice și morale, vor marca o tendință de înnoire. De la imitații se tinde spre atitudini, de la implicații mistice spre elaborări raționaliste; gîndirea revelată e împinsă în umbră, lăsînd ca în locul ei să apară una mai realistă, legată de fapte, de intuiții și de judecăți umane. Faptul astfel constatat e caracteristic. În lumina lui, ne dăm seama că teatrul religios medieval n-a fost un teatru închis, legat cu rigiditate de o epocă și de o mentalitate anumită, ci a purtat în el germeni reali de evoluție. Sînt germenii pe care teatrul profan îi va prelua, ca să-i dezvolte în forme și manifestări superioare.

8. Celelalte personaje

Dramele medievale ne înfățișează de regulă personaje principale și personaje secundare. Precizăm, însă, că nu primele erau mai vii și mai sugestive, ci celelalte.

Personajele principale — Isus, sfinții, apostolii, martirii, convertiții la credință, pocăiții și salvații prin „grația divină" ș.a. — erau construite uniform, fără reliefuri și deosebiri caracteristice. Apăreau încadrate în imagini și tipare generice; semănau unele cu altele, adesea pînă la identitate. Puse în situații analoage, reacționau întotdeauna la fel. N-am avea cum să le deosebim, cum să stabilim în cuprinsul lor ierarhii cu nuanțe și gradări, cum să le personalizăm. Sînt în joc doar tipuri: tipul de apostol, de martir, de înger, de demon ș.a.m.d.

Iată, mai întîi, înfățișarea fecioarei Maria. O apariție liniștită, simplă, omenească. Plastic, am putea-o asemăna cu madonele vechilor maeștri germani, Wolgemut sau Lucas Cranach. Tristețea pe care o putem recunoaște pe chipul ei este tristețea firească a unei mame pămîntești cînd își pierde fiul. În genunchi, înecată în lacrimi, îl imploră ca prin puterea lui divină să-și amîne martiriul „măcar cu o zi". Nu înfruntă situația ca o făptură cu puteri supranaturale, ci ca o femeie din popor, zguduită de suferințe ce-i sfîșie inima și îi macină rezistența fizică.

Figura lui Isus e cea mai convențională din toate. Nici o personalizare, nici o mișcare spontană, neprevăzută. Se păstra în totul un tipic de scriptură, intrat în obișnuința comună.

E posibil ca spectatorilor medievali să le fi convenit această situație. Monotonia de pe scenă corespundea cu forma lor de viață, cu gîndirea epocii, cu instituțiile, cu starea de ignoranță, cu psihologia de simplitate și de

conformism în care erau ținuți să trăiască. Există însă și fapte care corectează această afirmație. Adesea publicul medieval n-a primit cu pasivitate formula oficială a bisericii; dovadă, felul cum diferitele lui reacțiuni au produs în zidul dogmatic al teatrului religios spărturi importante.

Cum se prezintă, în schimb, mulțimea personajelor secundare? Dintr-o dată peisajul se schimbă. Găsim aici mișcare și varietate, decurgînd deopotrivă din spectacolul vieții de toate zilele. Recunoaștem, în amestecul lor: servitori, cerșetori, călăi, cîntăreți, negustori, vagabonzi, soldați, oameni de pe stradă ș.a. Toți se mișcă viu, își arată firea lor adevărată, practică limbajul lor curent, se complac în glume și bufonerii, se dedau cu voluptate unor clipe de evadare din rigoarea autorității și a sfințeniei.

Apare, în scenele de bufonerie, și un personaj mai nou: nebunul. Îl întîlnim pentru prima oară în secolul al XV-lea. Inovația a prins repede, în scurtă vreme s-a generalizat. Cenzura, însă, făcea rezerve. În unele manuscrise rolul nebunului e scris de altă mînă decît cea obișnuită; deducem că a fost inclus mai tîrziu, după obținerea încuviințării. Găsim și texte în care rolul nu figurează propriu-zis; urma deci ca el să fie improvizat, în maniera cunoscută, de către actori specializați. Nu știm cu precizie ce cuprindeau intervențiile personajului; presupunem însă că ele constau în demonstrații tipice, cu aluzii de actualitate, cu ascuțișuri satirice, de regulă pentru a stîrni rîsul.

Tot roluri comice, chiar bufone, reveneau și diavolului. Mulțimile medievale, cu misticismul lor naiv și simplu, aveau față de acest personaj și porniri de rîs, și stări de teamă. Pe de o parte, diavolul apărea mereu ca un înfrînt; prin orice convertire, prin orice miracol, prin orice triumf al binelui, al adevărului sau al bunului-simț, diavolul trebuia să se declare învins și să se retragă rușinat din scenă. Pe de altă parte, personajul nu înceta să acționeze din umbră, răspîndind teamă și presimțiri întunecate. Spectatorii se amuzau să-l vadă intrînd în scenă, cu mișcările lui repezi și dezordonate, cu cornițele lui ilariante, cu fața neagră și lucioasă, cu rînjetele lui însoțite de clipiri dese și nervoase ale ochilor. Bănuim, totuși, că mulți spectatori medievali, cu psihologia lor de copii, resimțeau în fața acestor dese apariții ale diavolului și stări de îngrijorare; personajul le readucea în minte fabulații superstițioase despre păcat, damnație și infern.

În *Pasiunea* lui Gréban diavolul apare în rol tragic. Lucifer, „marele damnat", își exprimă deznădejdea în imagini puternice. „Noblețea și frumusețea mea au devenit urîțenii; cîntecul mi s-a transformat în plînsete, rîsul în disperare, lumina într-o umbră întunecată, gloria într-o furie dureroasă. bucuria într-o tristețe de neînlocuit..."

Dar aceasta e relativ rar. Aparițiile predominante erau cele comice. În ele, diavolul trebuia să fie rînd pe rînd ridicol, burlesc, intrigant, gonit și refuzat de toți, luat în rîs, eventual chiar de tovarășii săi. El însuși, pînă în cele din urmă, era silit să-și recunoască nepriceperea.

Orbii, și ei, erau puși să îndeplinească tot roluri comice. Orbul din *Învierea* lui Jean Michel cîntă romanțe spirituale; în *Sfîntul Bernard* un orb din naștere răspunde slugii care l-a vindecat: „Cum să te plătesc, cînd nu te știu și nu te-am văzut vreodată?"; orbul din *Sfîntul Martin* nu e prea

fericit de vindecare, pentru că aceasta nu-i va mai îngădui să trăiască fără a munci etc., etc.[1]

Comicul creat prin aceste apariții era un comic viu, natural, legat de viața și de simțirea vremii, capabil să-i dispună pe spectatori la un rîs sănătos, plin de sinceritate și de franchețe.

Dar acesta e numai un aspect. Exista deopotrivă și un comic medieval mai îndoielnic, lipsit de voioșie și de limpezime. Se complăcea în situații și manifestări dure, aproape sălbatice, amintindu-ne prin aceasta de lunga familiarizare a lumii feudale cu scenele de cruzime și de violență.

În ceea ce privește personajul călăului, ne izbim de o ciudățenie: un personaj odios, avînd de îndeplinit cel mai trist oficiu cu putință, pus însă ca în desfășurarea generală a spectacolului să creeze situații comice. Călăii nu poartă nume sumbre, cum ne-am aștepta, ci nume vesele, pitorești, incitînd din capul locului la bună dispoziție: Hapelopin, Masquebignet, Humebrouet, Menjumatin etc. Execuțiile și martirajele erau reprezentate larg, pe îndelete, în ton de mare spectaculozitate; călăii erau cu atît mai în rolul lor cu cît administrau chinurile mai lent, mai savant și mai sălbatic. Îndeplinindu-și atribuția, trebuiau să pară veseli și mulțumiți. În chiar cele mai penibile momente ale îndeletnicirii lor erau puși să facă reflecții răutăcioase ori glume macabre: „Am să te fac cardinal" — i se spune victimei, în momentul cînd trebuia să i se aplice lovitura fatală.

9. **Planul de compoziție**

Cele mai multe mistere debutau printr-un prolog. Chiar cînd nu făcea parte integrantă din cuprinsul acțiunii, acesta îndeplinea în desfășurarea generală a spectacolului funcțiuni importante.

Prologul mai purta numele de *protocolle* sau *portocolle*. Era rostit, fie de către un actor special, fie uneori de însuși autorul textului, fie de către conducătorul spectacolului *(menuer du jeu)*, asemănător regizorului de astăzi.

În primul rînd, prologul anunța subiectul dramei și îi rezuma momentele principale, pe înțelesul tuturor. Teatrul medieval nu ținea să surprindă, să pregătească finaluri aparte, să ducă la deznodăminte neașteptate. Totul era prevăzut: nu se întîmpla nimic peste ceea ce se putea ști dinainte, prin respectarea textelor sfinte, a legendelor și a temelor de predicație.

Se urmărea, apoi, ca spectatorii să fie aduși într-o stare convenabilă de atenție, pentru a urmări reprezentația. Publicul medieval nu avea disciplina celui grec din perioada clasică. Era un public inegal, aspru, adesea fără discernămînt, confundînd cu ușurință latura gravă a spectacolului cu cea comică. În plus, aceste reprezentații dramatice erau prilejuri în care poporul medieval se putea manifesta mai liber, într-un fel prin care să uite sau să se răzbune de apăsările la care era supus în viața lui de toate zilele. În genere, disciplina spectatorilor lăsa de dorit. În prologul *Învierii*, Jean Michel spune răspicat:

---

[1] Putem presupune că această întrebuințare comică a orbilor denunța și unele apucături șarlatanești; altminteri ar părea ciudat ca o asemenea infirmitate să devină obiect de rîs și satiră.

„Dacă în cursul jocului vreunul din voi se plictisește și simte că devine neliniștit, eu îl sfătuiesc să plece și să-i lase pe ceilalți în pace".

Îndemnuri de acest gen apar și în cuprinsul textului, prin diferite intercalări. Cîteodată, aceste intercalări încercau să facă un apel liniștit la simțul de ordine al spectatorilor; alteori, se cerea tăcere, prin promisiuni de binecuvîntări divine pentru cei cuminți. Bănuim că pentru moment liniștea se restabilea; curînd, însă, publicul începea să rîdă din nou, să-și dea cu coatele, să vorbească tare, să facă reflecții libere, să nu-și mai ascundă fie oboseala, fie plictiseala, fie dorința predominantă de amuzament. Se recurgea atunci la artificiile pregătite din vreme.

Textele aveau lungimi diferite, variind între cîteva sute și cîteva zeci de mii de versuri. Împărțirea pe zile, din text, nu putea să corespundă întotdeauna condițiilor practice ale reprezentării. De aceea, se ajungea la trunchieri și expediente; o zi de reprezentație cuprindea cît puteau să rostească actorii și cît putea să rabde publicul. Existau mai multe feluri de epiloguri: unele așezate între episoade, cu scopul de a rezuma conținutul zilei jucate și de a vesti pe acela al zilei viitoare, altele pentru a încheia ciclul. Găsim în ele redactări simple, pe măsura naivității comune din psihologia vremii: „...aceia care ar vrea să vadă jucîndu-se pe scenă învierea, să se reîntoarcă aici, fără zăbavă, mîine dimineață..." Întîlnim și anunțări cu notă de reclamă, de stimulare senzațională a curiozității: „... mîine Langres va avea război, Didier va primi moartea, călăul va zăcea mort la pămînt, iar Croscus va fi sfărîmat..."

Epilogul care încheia reprezentarea misterului era mai substanțial. Avea de regulă înfățișarea de predică *(sermon)*. Se pare, totuși, că nu era rostit de un cleric, ci de un autor specializat sau poate de însuși conducătorul jocului. În spațiul larg al piețelor și pe treptele din fața catedralelor, numai un actor adevărat putea să domine situația, prin glasul, gestul și tehnica lui profesională.

Existau și epiloguri-cuplete, trebuind să fie rostite rînd pe rînd de către personajele participante la încheierea acțiunii. În *Miracolul Sfîntului Nicolae*, de pildă, cupletele erau rostite de către personaje ca acestea: grefierul, creștinul, evreul, Mathatiel, primul sergent, al doilea sergent și secretarul *(chartier)*. Se sublinia ideea cuprinsă în fondul acțiunii; uneori se rosteau și cuvinte de glorificare pentru personajul-erou.

10 Anacronisme.

Misterele medievale nu s-au preocupat să redea adevărul istoric. Pentru predicația urmărită de biserică prin teatru, respectarea acestui adevăr nu prezenta interes. De aceea, anacronismele abundau; stăruiau în voia lor, într-un amestec cînd ciudat, cînd pitoresc, de naivitate și ignoranță. Iată, în această privință, cîteva exemple:

Împăratul August traduce în *romană* o inscripție latină (*Nativitatea*, manuscrisul din biblioteca Sainte-Geneviève); un tînăr din antichitate, în vremea împăratului Maximian, studiază pe... Boccaccio *(Viața sfintei Barbe)*; în predicile sale sfîntul Pavel anunță gloria Universității din Paris

(Miracolul sfintei Genevieva) ; noțiunea de păgîn e confundată curent cu cea de musulman; se vorbește despre „artileria" bine întocmită a împăratului Diocleţian *(Misterul sfîntului Quentin)* ; în textele sale, Arnoul Gréban amintește de „nebunii" de la curtea lui Irod; localitatea Langres este atacată, în secolul al V-lea, cu „arme de foc", așa-numitele *bastons à feu* *(Misterul sfîntului Didier)* etc., etc.

Faptele impun oarecare comentarii. Arnoul Gréban, „bacalaureat în teologie", era un om instruit. E greu să admitem că a făcut asemenea greșeli din ignoranță. Ca el, și alții. Adevărul e că în mentalitatea generală a vremii corespondențele istorice nu reprezentau o utilitate, care să polarizeze în jurul ei preocupări și atenție. Nici publicul mare și nici spiritele cultivate nu se sesizau de aceste anacronisme. Totul era ca împrejurările reprezentate pe scenă să aibă asemănări cu situațiile locale întîlnite în viață. Psihologia publicului medieval își are trăsătura ei aparte. Cerea teatrului să-i procure satisfacții imediate, și anume satisfacții care să răspundă fără ocoluri judecăților ei simple, făcute după cum știm din amestecuri brutale de misticism și realitate.

Pe de o parte, publicul aștepta să vadă pe scenă evenimente extraordinare, capabile să-l emoționeze profund; pe de altă parte, cu lipsa lui de instrucție și cu acea brutalitate caracteristică pe care i-o întrețineau moravurile și instituțiile epocii, simțea nevoia ca textul să-i dea imagini cunoscute, cu oameni obișnuiți, cu situații luate din viața de toate zilele, cu înfățișări curente, cu limbajul obișnuit al străzii, într-un cuvînt, cu libertăți în care să se simtă ca în elementul său.

11. Oglindirea vieţii şi a moravurilor

Găsim în textele misterelor importante zugrăviri de moravuri contemporane. Cronicile timpului nu amintesc nicăieri despre chipul vieții de toate zilele; misterele, în schimb, ne aduc în această privință relatări ample și sugestive. Ne sînt înfățișate raporturile de familie, cele dintre soți, dintre părinți și copii. Găsim imaginea străzii, cu mulțimile ei caracteristice de cerșetori, de vagabonzi și de oameni fără căpătîi. Pătrundem în detalii ale vieții de lume, ale modei în îmbrăcăminte, ale luxului și cochetăriei feminine, ale dorințelor vanitoase de voluptăți și străluciri mondene. Simțim un anumit gust al timpului pentru glume și apucături cancaniere.

Găsim, deopotrivă, un tablou plin și instructiv despre instituțiile vremii și modul lor de funcționare. Dreptul de azil, mai cu seamă, ne este înfățișat pe larg. Litigiile judiciare sînt puse să se petreacă în cer după o procedură complicată, în care recunoaștem punct cu punct pe cea practicată în tribunalele epocii, cu preferințele acestora pentru dezbateri lungi, pedante și complicate.

În același tablou putem cuprinde și diferitele proteste ori zugrăviri de un ordin mai general, capabile să ilustreze filozofia socială și filozofia practică a vremii. Săracii, de regulă, erau pictați în culori frumoase; e în aceasta și un semn de umilință devotă, și o formă de satisfacție acordată celor apăsați și dezmoșteniți. În schimb, nobilimea și clerul sînt privite mai cu asprime.

Adevărul e că teatrului medieval nu i-a lipsit înțelegerea situațiilor pregătitoare ale Reformei și ale Renașterii. Deși sîntem în plin ev mediu, cu o funcționare încă severă a regulilor feudale, rangurile de noblețe și demnitățile sociale nu mai beneficiază de un respect sacrosanct; întîlnim adesea rezerve, ironie, chiar și asprime. Observăm că bogăția trezea critici, rețineri, cîteodată și condamnări.

12. Aluzii și reminiscențe clasice

Găsim, în diferitele dezvoltări ale miracolelor, și unele includeri clasice. Adesea, acestea apar sub formă de anacronisme. Numele lui Aristotel e citat în mod arbitrar. Anumite personaje biblice au în ele reminiscențe mitologice. În *Învierea* lui Jean Michel există un personaj evanghelic care ne amintește de Orfeu; în ziua a doua din *Misterul sfîntului Didier* apare numele lui Sallustius. Împrumuturile din Cicero, Ovidiu și Virgiliu sînt frecvente. În *Miracolul sfintei Genevieva* ni se traduc versuri din poeți latini; în *Actele Apostolilor* descrierea palatului este făcută într-o notă mai aproape de *Metamorfozele* lui Ovidiu decît de fabulația biblică. Scenele pastorale din misterele *Nativității* cuprind versuri ce amintesc despre nimfe, driade, Mercur, giganți, oreade, Cîmpiile Elisee ș.a. Tot în *Actele Apostolilor* se vorbește despre „Phebus, care în mantia lui purpurie a părăsit cortul aurit pentru a se scălda în mare cu Thetis" *(„pour se baigner avec dame Thetis")*, despre „gîștele care au salvat Capitoliul", despre „Mercur care m-a condus în fața lui Dumnezeu" ori despre „meșteșugul lui Morfeu".

Ne aflăm într-o epocă în care Renașterea începea să se contureze. Trebuie să admitem, totuși, că aceste aluzii clasice țineau și de trăsături medievale. Amintirea antichității n-a apus niciodată cu totul. Spiritele cultivate ale epocii — poeți, istorici, teologi, preoți, călugări — își constituiau adesea un titlu de mîndrie din a pune în manifestarea lor imagini, înțelesuri și colorituri ale civilizației antice. Era firesc ca autorii de mistere să se numere și ei printre aceștia.

13. Semnificații generale

În teatrul medieval, paralel cu destinația lui religioasă, a funcționat și una comică. Publicul vremii ținea să se și amuze. Altminteri n-am putea să ne explicăm prezența atîtor interludii, cu personaje bufone, aluzii contemporane, cîntece, cuplete vesele și atît de frecvente momente licențioase. Felul de a simți și de a gîndi al acestui public își avea reacțiunile sale proprii. Nu este exclus, de pildă, ca o seamă întreagă de situații, care azi ar putea să ne pară bufone sau scandaloase, să fi reprezentat pentru spectatorii din secolele XIV—XVI momente de cutremurare. Erau în cauză suflete naive, stăpînite de teamă sau de stări perplexe, simțind ca atare nevoie de fabulații tari, cu linii și culori violente. Împreună, aceste suflete formau în epocă un public aparte, caracteristic, iubitor de acțiuni brutale, de spectacole cu alternări de tragic și de grotesc, de scene comice, de caricaturi ale unor fapte ori de situații

extreme, unele din acestea capabile să încordeze nervii pînă la paroxism, altele să-i destindă în hohote de rîs.

Pe de o parte, avem un rîs spontan și zgomotos, semnificativ prin aceea că a sprijinit dreptul mulțimilor la emancipare; pe de altă parte, un rîs edificator, cu puterea de a impune cugetelor elemente de ameliorație morală.

Ce va fi resimțit spectatorul medieval, care, privind pe scenă cum dracii veneau să recolteze pentru sumbra lor inspirație suflete omenești, cum nefericiții căzuți în tentație erau înghițiți de gura deschisă a infernului, cum din adîncimile acestuia răzbăteau vaiete dureroase și se vedea ieșind fum de pucioasă arsă? Într-un fel, a rîs; a rîs mai cu seamă de evoluțiile bufone și elucubrante ale dracilor. Într-alt fel, s-a emoționat. Faptul îi deștepta judecata, îl obliga la reflecții morale, îl ajuta ca prin perdeaua de superstiții de care era înconjurat să se întrebe despre sine, despre viață, despre îndatoririle lui ca om.

ORGANIZAREA ŞI REPREZENTAREA SCENICĂ A DRAMELOR RELIGIOASE

SFÎRŞITUL TEATRULUI HIERATIC

Reprezentarea scenică a misterelor era o acțiune vastă și complicată, pentru care trebuia să se pună în mișcare, din vreme, un întins aparat de mijloace. Vom încerca să reconstituim aceste mijloace, în datele lor de bază și în funcționarea lor generală. Vom avea în vedere mai ales manifestări din Franța, pentru motivul că în această țară teatrul religios medieval a cunoscut forma sa cea mai cuprinzătoare.

1. Patronarea spectacolelor

Gustul medieval pentru teatru cuprindea aproape întreaga societate a vremii. În susținerea și organizarea reprezentațiilor erau implicați factori numeroși, din diferite straturi sociale: consilii comunale, corporații meșșugărești, confrerii de actori, autorități ecleziastice și cler de rînd, demnitari municipali, regi și principi, cetățeni obișnuiți.

Pînă în secolul al XII-lea activitatea de teatru s-a aflat exclusiv pe seama clerului. Tîrziu, în secolele XV—XVI, cînd semnele de secularizare s-au înmulțit și cînd spectacolele trecuseră aproape în întregime sub direcție laică, biserica încă încerca să-și spună cuvîntul prin sfaturi, directive, inițiative sau diferite exigențe.

Există cazuri în care patronarea reprezentațiilor a revenit regilor și principilor. Numărul acestora nu e prea mare. E vorba mai mult de un gest protocolar decît de o solicitudine vie și reală față de ideea de teatru. Sînt mai numeroși monarhii indiferenți decît acei cu interes și bunăvoință pentru teatru. Cazurile unui Carol al VI-lea, cel care în 1402 a dat celebrele scrisori prin care a fost omologată Confreria Pasiunii, al unui Ludovic al XII-lea care a încurajat teatrul comic sau al unui René cel Bun (rege al Siciliei, duce de Anjou și conte al Provenței) care a ținut să treacă drept patron al artei dramatice, sînt izolate. Participările regilor la reprezentațiile comune, destinate maselor, se pot număra pe degete; monarhii veneau mai mult la reprezentații de cerc închis, în cadrul mănăstirilor de seamă.

Cît privește pe marii seniori, patronarea acestora a fost și mai ștearsă. Exemplul unui Gilles de Rais, mareșal al Franței, care a ordonat construi-

rea de teatre pe diferite piețe publice și s-a ocupat el însuși de organizarea mai multor reprezentații, n-a avut imitatori. De ce acest boicot în rîndurile seniorilor? Fără îndoială că intercalările comice din cuprinsul reprezentațiilor nu le conveneau, chiar dacă pentru moment lăsau impresia că acestea îi amuză. Aceste intercalări îi puneau în cauză, satiric. Mai intervenea și rivalitatea dintre nobili și muncipalități, în măsura în care acestea revendicau reprezentațiile de mistere ca o mîndrie a lor.

Într-adevăr, principala strălucire a reprezentațiilor religioase s-a sprijinit pe zelul muncipalităților, în lupta lor continuă cu nobilimea. Așa cum aceste muncipalități se întreceau în a ridica în cetățile lor catedrale impunătoare, tot așa țineau ca și reprezentațiilor de mistere aflate sub patronarea lor să le dea străluciri unice. Își constituiau din această voință un instrument de acțiune împotriva nobilimii, în oarecare măsură și împotriva bisericii. Organizarea spectacolelor se bucura de importante subvenții municipale, cîteodată capabile să acopere întreaga cheltuială.

Menționăm, în aceeași ordine de idei, confreriile și corporațiile. Viața teatrului medieval le datorează mult. Nu putem stabili, cu exactitate, în ce măsură au sprijinit teatrul din convenție față de biserică sau pentru propriul lor prestigiu. Ce interesează e să știm că prin ajutorul și inițiativele lor reprezentațiile de miracole și mistere au însemnat în viața orașelor medievale momente memorabile.

Precizăm, în sfîrșit, că reprezentațiile au avut cîteodată și sprijinul unor particulari. E vorba de bogătași care aspirau la demnități publice, preocupați ca prin aceste organizări de teatru să devină populari.

2. **Cenzurarea textelor**

Cei mai mulți autori de mistere au rămas anonimi. Cunoaștem doar optsprezece nume, dintre care numai cîteva de poeți adevărați. Ceilalți erau mai mult niște meșteșugari, furnizori de texte compuse și livrate la comandă, fără vibrări și participări poetice reale.

O dată în posesiunea textului, organizatorii reprezentațiilor trebuiau să se asigure de aprobarea lui, adică de viza cenzurii oficiale. Inițial exista doar o cenzură a forurilor ecleziastice ; cu timpul s-a adăugat și o cenzură laică, a regelui. Rigorile procedurale se înmulțeau, înăsprindu-se. Uneori, cele două cenzuri se puneau de acord ; alteori, se iveau disensiuni și conflicte, mai cu seamă în chestiuni de precădere. Cînd antreprenorii de reprezentații au încercat să eludeze cenzura, au fost sancționați cu amenzi și închisoare. De aceea, nu mai începeau pregătirile pînă nu obțineau autorizația cuvenită, așa-numita *licentia ludendi*.

Cenzura ecleziastică se exercita prin episcopi și doctori teologi ; cea laică, prin funcționari sau oameni de încredere ai regelui. Prima își propunea să asigure paza credinței catolice, în special împotriva Reformei, cealaltă avea în vedere latura politică. Cu privire la partea de moravuri, ambele cenzuri păreau mai tolerante. Precizăm, însă, că această toleranță provenea din neputința celor două foruri tutelare de a lupta cu revărsările sarcasmului popular.

3. Actorii: amatori și profesioniști

În primele timpuri, jocul actoricesc era asigurat prin personal clerical. Mai tîrziu, cînd reprezentațiile s-au mutat din incinta bisericii pe scările din fața portalelor sau în piețele publice, s-a simțit nevoia de actori mai autorizați, mai apți să susțină jocul dramatic. În secolele XII—XIV s-au recrutat actori din membrii *puy*-urilor. În secolele XV—XVI, prin generalizarea spectacolelor, s-a trecut la o încadrare actoricească mai sigură, mai specializată. În această direcție, apariția confreriilor a marcat un pas hotărîtor.

Existau încă din vechime trupe ambulante de actori, formate din histrioni, jongleri sau menestreli, care își cîștigau pîinea cu diferite repertorii comice. Lumea de pe stradă primea farsele, jocurile și cîntecele lor cu mulțumire. În toiul atîtor oprimări medievale — războaie prelungite, expediții la depărtări mari, apăsări și claustrări de tot felul — acțiunea acestor actori era binevenită pentru a descreți frunțile și a crea bună dispoziție. În ce fel de la acești actori vagabonzi s-a ajuns în dramele de mai tîrziu la interpreți de personaje serioase (*joueurs de personnages*), este un proces ale cărui etape rămîne încă să fie stabilite.

Ne referim, mai întîi, la actorii amatori. Unii erau oameni fără căpătîi, disponibili, bucuroși să primească roluri sau să intre în figurație, cu atît mai mult cu cît obțineau astfel și mici venituri, firimituri din subvențiile acordate reprezentațiilor de către municipalități sau seniori. Chiar dacă jucau mult, în piese grave sau comice, nu erau socotiți drept actori propriu-ziși. Deducem aceasta din expedientele și artificiile la care recurgeau de obicei în căutarea de profituri bănești.

Aflăm printre ei și persoane „onorabile“, aparținînd unor categorii sociale constituite: cler, seniori, magistratură, particulari înstăriți. Nobilimea păstra o rezervă, pornită din prejudecăți feudale și din teama de a nu face concesii mulțimilor. Totuși, în unele texte se indicau rolurile ce urmau să fie repartizate nobililor.

Burghezia figura mai cu seamă prin avocați și legiști, cărora li se distribuiau roluri grele și de prestigiu. Se urmărea ca importanța textului să corespundă cu situația socială a interpreților. Micii burghezi, în rîndurile cărora se găseau talente vii și entuziaste, dădeau cel mai numeros contingent de actori amatori.

Clerul a continuat să participe — bineînțeles cu limitări de rigoare — chiar și după trecerea reprezentațiilor sub conducere laică. Găsim pe listele de actori ale vremii nume de preoți și călugări. Există cazuri cînd rolul lui Cristos era încredințat unor personalități din ierarhia ecleziastică.

Ni s-au păstrat referiri semnificative despre zelul unora dintre acești artiști amatori. În 1437, la Metz, un oarecare Nicolle, în scena răstignirii, a fost la un pas de „a i se opri inima“; un altul, Johan de Minney, în rolul lui Iuda, și-a prelungit atît de mult jocul în scena spînzurării, încît a fost readus la viață doar cu greu, „frecîndu-i-se trupul cu oțet și alte substanțe“.

Multă vreme, femeilor nu li s-au încredințat roluri; personajele feminine erau interpretate de către efebi cu vocea încă neformată. Cu timpul, interdicția a slăbit. În secolul al XVI-lea aparițiile feminine s-au înmulțit, spre

satisfacția publicului, mulțumit ca în rolul mamei îndurerate să găsească astfel mai multă emoție și autenticitate.

Notăm că interdicția amintită privea mai cu seamă reprezentațiile de mistere dramatice, nu și celelalte reprezentații, în speță cele organizate cu prilejul primirilor de personaje importante. E o situație curioasă: pe de o parte, nu se îngăduia femeilor să interpreteze pe scenă roluri de sfinte și de martire; pe de altă parte, se admitea ca ele să apară în tablourile alegorice (uneori în atitudini lipsite de pudoare) sau să figureze în scene mitologice, cu îmbrăcăminte sumară de sirene ori de alte personaje păgîne. Aceasta ne indică mai mult o interdicție canonică decît o chestiune de competență actoricească.

În diferite orașe de provincie reprezentarea misterelor era socotită ca eveniment. Punerea în scenă începea din vreme, trezind astfel mișcare în liniștea monotonă a acestor orașe. Pașnicii locuitori ai burgurilor resimțeau apariția lor în roluri răsunătoare cu măgulire. Se ajungea cîteodată la adevărate adjudecări ale rolurilor mai importante; ele reveneau acelora care promiteau sume mari confreriilor sau antreprenorilor de spectacole. Cel mai scump rol era acela al regelui; urmau, în ordine descrescîndă, rolul reginei, al principelui moștenitor, al principesei moștenitoare, al marelui comis, al conetabilului, al cancelarului, al paharnicului, al aghiotantului regal ș.a. Se plătea și pentru rolurile mici, pînă la figurație: cavaleri, domnișoare de onoare, soldați, servitori ș.a. Persoanele admise se obligau să-și procure costumul. Repetițiile erau obligatorii; întrucît actorii aveau de învățat pe dinafară sute și mii de versuri, ele durau luni întregi și cereau eforturi susținute. Neîndeplinirea angajamentelor era sancționată cu blam public și amenzi.

Rolurile de frunte din misterele dramatice comportau riscuri mari și grele. Conducătorii de spectacole nu aveau destulă știință și metodă scenică pentru a ușura munca și încordarea actorilor. Răstignirile pe cruce erau aproape răstigniri adevărate. Avem de-a face cu un realism simplist, concepînd să dea faptelor reprezentate proporțiile și contururile lor naturale. Actorul din scena răstignirii era suit gol pe cruce și obligat să rostească în această poziție sutele de versuri ale textului. Meșteșugul rudimentar al mașiniștilor nu ajunsese încă la trucaje salvatoare. Scenele de tortură erau conduse grosolan; pînă la sfîrșit extenuau și pe călău și pe martir. Se petreceau și accidente penibile, cînd actori supuși la asemenea încercări își pierdeau cunoștința pe scenă. Rolurile personajelor care apăreau în diferite vîrste ale vieții lor erau distribuite la mai mulți actori.

Actorii practicau o artă scenică relativă. Dicțiunea, oarecum cîntată, amintea de începuturile muzicale ale dramei. Mai mult se psalmodia decît se recita. Nuanțarea lăsa de dorit. În ce privește mimica, dominau extremele: ori poze solemne, înghețate, ori alunecări în grotesc.

În genere, teatrul religios a fost jucat de amatori. Faptul s-a menținut pînă la sfîrșit, chiar și în cadrul confreriilor, inclusiv Confreria Pasiunii; menționăm că membrii acesteia erau legați de teatru, fără însă a face din acesta o profesie propriu-zisă.

Apariția actorilor de profesie datează încă dintr-o perioadă medievală îndepărtată, însă numai pentru repertorii comice. Despre actorii pregătiți

pentru un teatru mai constituit, așa-numiții *joueurs de personnages*, există mențiuni abia în secolul al XV-lea. Un edict din 3 iunie 1398 al judecătorului din Paris, împotriva unei companii burgheze de artizani, interzice „jocurile de personaje în manieră de farse, de vieți de sfinți și altele". Deducem că acești actori jucau și teatru serios, nu numai comic. Începînd din prima jumătate a secolului al XVI-lea, avem informații mai certe. Ni se semnalează existența unor trupe de actori mai constituite, specializate deopotrivă în reprezentarea de mistere (li se spunea „istorii" sau „tragedii"), farse și moralități. E vorba de trupe ambulante, cu viață grea și precară. Trebuiau să lupte neîncetat cu măsurile ostile ale municipalităților, ale autorităților, ale Parlamentului ori ale forurilor ecleziastice. Cînd era cu putință, spectatorii anonimi le ajutau să eludeze aceste măsuri. Autorizațiile se căpătau cu greu, pe timp limitat, întotdeauna cu rezerva anulării inopinate. Se cerea să se evite aluziile politice, criticarea moravurilor ecleziastice, glumele licențioase, situațiile ambigue. Practic, însă, multe din aceste condiții nu se mai respectau. Se simțea, prin aceasta, că viața misterelor era pe sfîrșite. Poporul, din ce în ce mai cîștigat de teatrul laic, nu-și mai simțea față de ele obligații aparte. Puterea politică, și ea, nu ținea să le prelungească o existență scolastică și medievală. Biserica, din alt punct de vedere, se alia deopotrivă acestor tendințe; se temea, anume, ca prin perpetuarea reprezentațiilor de mistere să nu pună încă o armă în mîna Reformei.

4. **Confreria Pasiunii**[1]

Un timp, reprezentarea de mistere s-a aflat pe seama unor asociații trecătoare. Ele se constituiau prin stări de pietate sau din considerente subordonate practicii religioase; de cele mai multe ori, însă, intenția lor era să fie pe placul orașelor, organizîndu-le spectacole de divertisment. După reprezentații, se dizolvau. Asociații mai statornice, între care cea mai de seamă e Confreria Pasiunii, vor apărea mai tîrziu.

Confreria Pasiunii se numără printre cele mai vechi companii de actori din evul mediu. La început se compunea din burghezi și gentilomi, nu și din pelerini, cum s-a crezut multă vreme. Era mai mult decît o întovărășire de jongleri și menestreli profesioniști; membrii ei țineau să marcheze această distincție, ca un semn de superioritate socială. Femeile nu erau admise; interdicția a durat pînă către sfîrșitul secolului al XVI-lea, în Renaștere.

Primele indicii datează din 1398. Din conflictul cu judecătorul din Paris, amintit mai sus, compania de actori a ieșit victorioasă. Magistratura încercase să se opună la instituirea unui teatru permanent. Se temea ca generalizarea și statornicirea reprezentațiilor să nu provoace în viața cetăților acte de dezordine ori de emancipare ale mulțimilor. Scrisorile patente din 1402 au pus capăt acestei lupte cu magistratura. Prin ele, o dată cu denumirea ei oficială, Confreria Pasiunii a căpătat și o seamă de libertăți fără precedent. Actul era redactat într-un stil de considerație. Instituția, recunoscută

[1] De fapt: *Patimile lui Isus*. Adoptăm totuși termenul de *pasiune*, pentru forma lui mai concentrată și pentru accepțiunea lui universală.

acum cu titlu perpetuu, primea autorizarea de a reprezenta drame religioase, indiferent la ce date, la Paris și în împrejurimi. I se acordau facilități pentru organizarea de repetiții; i se asigura sprijinul organelor judiciare și polițienești; primea garanții împotriva eventualelor vexații din partea autorităților; în genere, i se statua dreptul de a se dezvolta în libertate. În aceste scrisori date de Carol al VI-lea se află de fapt actul de naștere al teatrului francez.

Investită cu o asemenea autorizație, Confreria s-a mutat de la Saint-Maur la Paris, stabilindu-și sediul la biserica Trinității. Reprezentațiile se dădeau în localul unui spital învecinat, într-o sală construită cu două sute de ani înainte pentru pelerinii lipsiți de mijloace. Reprezentațiile s-au impus treptat, aducînd asociației favoarea publicului. După diferite popasuri, timp de mulți ani în șir, Confreria s-a stabilit la Hôtel de Bourgogne, unde va rămîne pînă la desființarea ei.

Prestigiul dobîndit îi ajuta să influențeze și repertoriile; indica, anume, *ce* și *cum* să se compună. Avea în posesiunea ei manuscrise importante. Ca pivot al repertoriului său a ales *Pasiunile*. Dădea astfel dovadă de simț practic, întrucît era tema care putea să furnizeze cele mai multe situații dramatice și să capteze cele mai multe sufragii populare.

De activitatea Confreriei se leagă în teatrul medieval cîteva inițiative caracteristice. În centrul lor se află curajul de a se reprezenta pe scenă, în zile consecutive, mistere lungi de zeci de mii de versuri.

Un timp, Confreria s-a menținut cu strictețe la repertoriul sacru. După aceea, sub impulsul cerințelor populare, își va modifica acest caracter. A lăsat, mai întîi, ca intercalările comice să devină mai abundente și mai libertine. După aceea, a consimțit să ofere publicului și farse în regulă, detașate de corpul misterelor. A cerut în acest scop și colaborarea companiilor comice Basoche și Enfants sans souci; rîsul, licența și divertismentul au măcinat treptat textul religios.

După zilele de glorie au venit însă și zile grele. Atît nobilimea cît și biserica, dîndu-și seama că prin noile ei orientări Confreria nu mai putea să le aducă servicii, au început s-o persecute. Asistăm la manifestări de opoziție în Parlament. Procurorul general formulează împotriva ei rechizitorii vehemente. Membrii Confreriei sînt acuzați de ignoranță, de vulgaritate și de impietate. Li se contestă aproape totul, chiar și înțelegerea elementară a meșteșugului actoricesc: n-au intonație, nu redau înțelesul exact al cuvintelor, au gesturi stîngace, nu știu să alterneze rostirea cu pauza ș.a. Sînt considerați oameni de condiție infamă — proveniți din negustori, meseriași sau calfe — nedemni să reprezinte pe scenă personaje și situații sacre. Organizatorii sînt învinuiți de rea-credință: vor să capteze publicul prin episoade lascive sau bufone, cu atmosferă de fornicație, adulter și impudicitate. Se protestează și împotriva duratei de șapte-opt luni a pregătirilor, pe motiv că în acest timp se dezorganizează serviciile publice, sînt abătuți credincioșii de la oficiile divine și se întreține în sînul populației o „agitație" supărătoare. Se pretinde că teatrul nu mai e, deci, în stare „să-și exercite funcțiunea educativă", publicul care stă toată ziua la spectacole alunecînd într-o mentalitate leneșă, deprinzîndu-se să nu mai muncească. Și condamnarea răsună scurt: misterele sînt expediente ce pot să rătăcească mințile slabe. Devin pericu-

loase pentru biserică, stat și „moralitatea publică". Se cere, prin urmare, interzicerea lor.

În asemenea condiții, zilele Confreriei erau numărate. Încercările de a o salva, fie și cu bunăvoința regală, rămîneau paliative. Actul din 17 noiembrie 1548 a însemnat o victorie, dar și o înfrîngere. Pe de o parte, Confreria primea monopolul teatral la Paris și în împrejurimi; pe de altă parte, i se ridica dreptul de a mai reprezenta mistere sacre. Pe alocuri dispoziția a fost ocolită; ea constituia totuși o lovitură de grație, și au dreptate cei care văd în aceasta sfîrșitul unui capitol din teatrul medieval.

Atît din conflictul cu teatrul de bîlci, cît și din lupta cu comedienii italieni instalați la Hôtel de Bourgogne, confrerii au ieșit înfrînți. S-au adăugat și alte două izbituri, de un ordin mai larg: interesul crescînd pentru arta antichității și pornirile de intoleranță ale Reformei împotriva unor forme de poezie. În 1676, printr-un decret al lui Ludovic al XIV-lea, i s-a interzis, în sfîrșit, Confreriei orice activitate. Bunurile ei, confiscate, au trecut pe seama Spitalului general. Cu aceasta, asociația și-a încheiat existența.

În procesele vremii, Confreria s-a alăturat burgheziei în dezvoltare, cu toate că factorii feudali i-au patronat multe manifestări. Nu i-au lipsit, deci, nici simțul realist, nici presimțirea progresistă.

5. Pregătirea, anunțarea și desfășurarea spectacolelor

Pregătirea reprezentațiilor începea din vreme. După obținerea autorizației se trecea la desemnarea „superintendenților" ; pentru reprezentațiile de la Valenciennes numărul acestora s-a ridicat la treisprezece. Sarcina lor era să conducă reprezentațiile, să recruteze personalul actoricesc, să asigure coeziunea acestui personal, să aplice sancțiuni (amenzi, deferiri în justiție) în cazuri de nerespectare a angajamentelor. Superintendenții și actorii se obligau să acopere toate cheltuielile, dacă dintr-un motiv sau altul (fie și fortuite: război, molimă, decese) reprezentațiile erau contramandate. Îndeplinirea acestor roluri constituia o sarcină de onoare și totodată un angajament cu urmări materiale; titularii trebuiau să garanteze cu „trupul și bunurile lor". Superintendenții își împărțeau atribuțiile în mod rațional: construcții, distribuiri de roluri, punerea în scenă, acompaniamentul muzical, rezolvarea „secretelor" și a „trucurilor", coordonarea generală a spectacolului. Totul apărea ca o întreprindere, în care superintendenții și actorii erau acționarii. Rămîneau în afara unor asemenea obligații contractuale — unde era cazul — doar tinerii, băieți și fete. Contractul, scris pe pergament, era încredințat spre păstrare, cu o anume solemnitate, unuia dintre asociați. În el se fixau obligații de muncă și de comportare: venirea regulată la repetiții, respectarea unor reguli de igienă personală (de exemplu: interzicerea de băuturi și de mese copioase în timpul repetițiilor și al spectacolelor), păstrarea de raporturi prietenești între asociați ș.a. Contractul mai statua contribuția în bani a fiecărui asociat la masa comună precum și norme pentru repartizarea cîștigului.

Reprezentațiile erau anunțate din vreme, printr-o vastă publicitate. Aceasta începea cu așa-numitul *cry*, un fel de proclamație solemnă, redactată în proză sau în versuri, rostită cu săptămîni sau chiar cu luni înainte la întretăierile de străzi sau în piețele publice ale orașelor.

Pentru proclamarea *cry*-ului se organizau cortegii sărbătorești. Există în documentele vremii descrierea cortegiului organizat în ziua de 16 decembrie 1540 de către Confreria Pasiunii. Defilarea era deschisă de șapte trompeți călări. Mai mulți ofițeri și sergenți din garda orașului, toți călări, aflați de asemenea în fruntea coloanei, dirijau cortegiul și împiedicau mulțimea să rupă rîndurile. Cei doi heralzi însărcinați să rostească *cry*-ul erau înveșmîntați somptuos, în haine de catifea neagră, cu mîneci din satin cenușiu, galben și albastru. La mică distanță urmau cei doi directori ai misterului — de obicei un laic și un ecleziastic — într-o ținută demnă, potrivită cu importanța misiunii lor. În cortegiu mai intrau antreprenorii reprezentațiilor, comisari, burghezi și oameni de rînd (probabil confrerii), toți în robe lungi sau mai scurte, după rangul lor social, în corespondență cu însemnătatea funcțiunii îndeplinite.

Din punct de vedere poetic, compoziția *cry*-ului lăsa de dorit. Textele care ni s-au păstrat cuprind redactări stîngace, fără artă ori meșteșug.

În ajunul reprezentațiilor, uneori chiar cu cîteva zile înainte, avea loc o defilare — *la monstre* — a tuturor actorilor și figuranților desemnați să joace în misterul anunțat. Parada se desfășura cu solemnitate, într-o notă de mare spectacol. Actorii, de la titularul primului rol pînă la ultimul figurant, apăreau în costumele lor de scenă, unii călări, ceilalți pedeștri.

Aceste demonstrații răsunătoare continuau pînă în ziua spectacolului. Își atingeau cu atît mai bine scopul cu cît curiozitatea populară era mai viu excitată. În preajma și în timpul reprezentațiilor, viața orașelor căpăta un freamăt aparte. În fața eșafodajului pe care trebuia să se desfășoare spectacolul se aduna un public imens, pînă la cincisprezece mii de spectatori. Privilegiații ocupau locuri în loji sau scaune așezate pe gradenuri. Ceilalți, spectatorii obișnuiți, se așezau pe jos sau pe scăunele, pe care și le aduceau de acasă. Liniștea lăsa de dorit; publicul manifesta în diferite chipuri, plîngea și cînta împreună cu actorii. Bisericile își schimbau orele obișnuite de slujbă; anumite servicii publice își reduceau ori chiar își suprimau activitatea; negustorii își închideau prăvăliile; în același timp, se luau măsuri pentru aprovizionarea specială a orașelor. Edilii dispuneau măsuri suplimentare de pază; se înmulțeau rondurile, se dublau pîndarii din *beffrois* (turnurile clădirilor municipale), se puneau gărzi întărite la porțile cetăților. Autoritățile se îngrijeau și de cazarea spectatorilor veniți din împrejurimi. Din loc în loc cetățenii erau obligați să atîrne felinare la ferestre, înlesnind astfel circulația în ceasurile de întuneric. Atmosfera de serbare se prelungea și dincolo de sfera reprezentațiilor propriu-zise.

Pregătirea acestor spectacole cerea cheltuieli și eforturi mari. Săptămîni întregi, după zilele de reprezentații, oamenii din cetate continuau să vorbească despre ele, să le simtă încă ecourile, să-și amintească de strălucirea lor.

6. Punerea în scenă


Conducător de spectacol sacru. După o miniatură din misterul *Pasiunii* de la Valenciennes, 1547.

Frații François și Claude Parfait (Parfaict), literatori importanți din secolul al XVIII-lea, autorii unei monumentale *Istorii generale a teatrului francez de la origini pînă la 1721* (în 15 volume), au încercat să descrie, bazîndu-se mai mult pe supoziții, reprezentarea scenică a unui mister. Cei doi autori își închipuiau scena misterelor ca o arhitectură dispusă în înălțime, cuprinzînd cinci sau șase etaje, descoperită în față. Fiecare etaj avea de reprezentat o scenă aparte; actorii erau obligați să suie sau să coboare, după necesitățile episoadelor reprezentate.

Ipoteza fraților Parfait, deși bizară, neverosimilă, s-a bucurat multă vreme de credit. A fost înlăturată tîrziu, prin cercetările și reconstituirile întreprinse către mijlocul secolului al XIX-lea de către reputatul medievist francez Paulin Paris. Totuși, scene „verticale" au existat o vreme în Flandra și în Țările-de-Jos. Le găsim și în alte țări, sub formă de construcții suprapuse, la intrările triumfale ale regilor în orașe.

Ce au stabilit cercetările amintite?

În spațiul în care se desfășura acțiunea puteau fi deosebite două părți distincte: una formată de lanțul *mansioanelor*[1] și alta alcătuind scena propriu-zisă, situată în fața acestora. Mansioanele erau niște edificii, mai bine zis niște compartimente, în care se petreceau diferite episoade ale acțiunii. Casa de la Nazaret, palatul lui Irod, sala de judecată din palatul lui Pilat — ca să ne mărginim la acestea — fiecare alcătuia cîte un mansion. Oarecum, alinierea acestor mansioane reda, în proporții mari, imaginea altarelor ori a tripticelor din biserici și catedrale. Acțiunea se petrecea în ambele porțiuni; cînd episodul de jucat nu dispunea de un mansion propriu, era adus pe scenă în dreptul mansioanelor învecinate. Părțile principale ale reprezentației erau cele din mansioane, iar acțiunea trecea succesiv dintr-un mansion într-altul. Scena servea — dacă se poate spune așa — ca un coridor de trecere dintr-un punct al acțiunii în cel următor. Se practica, deci, în prezentarea scenică, principiul decorului simultan.

Jocurile aveau loc ziua; noaptea — cînd reprezentațiile se eșalonau pe mai multe zile — se modificau plantațiile potrivit cu episoadele ce veneau la rînd. Spectatorul avea înaintea sa, aliniate, toate locurile în care trebuia

[1] Cuvîntul provine de la latinescul *mansio*: locuință, loc de popas, oprire într-un loc anumit; o altă etimologie propusă — de la francezul *maison* (casă) — derivă din cea dintîi.

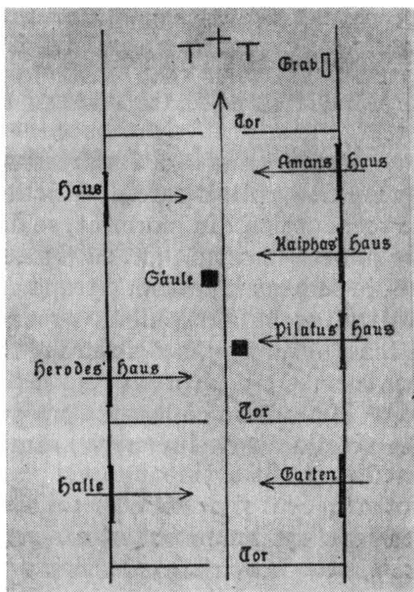
să se desfășoare reprezentația. Personajele evoluau dintr-un tablou într-altul, întocmind astfel un fir linear al acțiunii. Nu existau culise în care actorii să se retragă după ce își recitau rolul; rămîneau mai departe în scenă, imobili, ei înșiși ca niște spectatori. Treceau dintr-un mansion într-altul în văzul spectatorilor. Se citează și cazuri cînd aceste treceri se făceau într-un mod mai disimulat, cu ajutorul unor trape.

Personajele devenite disponibile, dacă erau prea multe, se retrăgeau pe marginea *cîmpului*, așteptînd acolo momentul de reintrare în acțiune. Cînd se aflau în joc personaje ce trebuiau înconjurate de mai mult mister, și deci cînd iluzia dramatică trebuia neapărat salvată, se foloseau procedee speciale, îngăduind ca personajele să alunece pe nesimțite din ochii spectatorilor sau ca mansioanele în cauză să fie închise. În unele ilustrații, la comediile lui Terențiu, apar perdele care închideau mansioanele; e drept, însă, că aceasta se apropie mai mult de teatrul Renașterii decît de cel medieval.

Reprezentațiile de mistere, cu multele lor necesități, reclamau scene spațioase. S-a ajuns la dimensiuni mari: pînă la lungimi de 50 și 60 de metri și adîncimi de 25 de metri. Bariera ce separa scena de partea unde se înghesuiau spectatorii se numea *crenon (créneau)*. Decorurile — ca idee destul de asemănătoare cu cele din teatrul modern — cuprindeau anume bizarerii, reieșite prin suprapunerea de note convenționale cu altele de realism brutal și minuțios. De exemplu: o ridicătură minusculă trebuia să figureze un munte; un bazin, cu o barcă în el, reprezenta marea; patru pari, susținînd un acoperiș de paie, întruchipau staulul din Betleem; o porțiune limitată, mărginită cu gard de nuiele, însemna grădina Ghetsemani. Sau: apă în bazin, un bou sau un măgar în staul, un arbore adevărat plantat în grădina figurată ș.a. Mansioanele aveau dimensiuni reduse; pe suprafețe de cîte zece metri pătrați se figura un palat, o sală de judecată, o grădină sau o piață publică. Un simplu scaun, suit pe cîteva trepte, desemna sala tronului în palatul lui Irod. Spațiul din fața mansioanelor, adică acel cîmp liber pe care trebuiau să evolueze actorii trecînd de la o scenă la alta, era de două ori mai mare decît întinderea rezervată lanțului de mansioane.

Dintre mansioane, două se bucurau din partea decoratorului de o grijă aparte: *paradisul* și *infernul*. Găsim aici și un dispozitiv vertical. Paradisul, înălțat cu mult peste nivelul celorlalte mansioane, era conceput în formă de biserică și se ajungea la el pe o scară specială. I se cerea decorației lux și bogăție. În centrul cerului sta stăpînul pe un tron de aur. De jur împrejur, la picioarele lui, pe gradenuri, se aflau coruri de îngeri, într-o atitudine de contemplare și de slăvire a gloriei eterne. Puteau fi văzute, în diferite figurări, orgi de apă și instrumente ale menestrandiei. Fundalul — cînd nu era însăși fațada catedralei — consta dintr-o pînză imensă, pe care se afla soarele înconjurat de constelații strălucitoare. Cîteodată, prin abilități ale mașinistului, aceste constelații erau puse în mișcare. Figurarea infernului era făcută cu aceeași spectaculozitate. Se înfățișa ca un turn, unde se deslușeau locuri de chin zăbrelite și o terasă pentru evoluția dracilor. Aceștia puteau fi văzuți în exercițiul funcțiunii: învîrtind în cazane cu smoală încinsă, torturînd în diferite feluri și cu diferite instrumente oameni goi (figurați prin manechine de mărime naturală), făcînd zgomote îngrozitoare, revărsîndu-se în mișcări grotești de bucurie sadică, sfidînd parcă totul cu mulțumirea lor agre-

sivă. Intrarea în infern era închipuită printr-un cap de monstru (de obicei, un dragon), a cărui gură gigantică se putea deschide și închide. Pe această gură, într-un continuu du-te-vino, intrau și ieșeau tot felul de demoni înfricoșători, scoțînd strigăte absurde, îngrozitoare. Din adînc răzbătea un zgomot greu și înfundat, amestecînd în sonoritatea lui sinistră mișcările instrumentelor de tortură cu gemetele damnaților. Un fum gros, care din cînd în cînd era lăsat să năvălească afară, trebuia să întregească această viziune apocaliptică de groază și de blestem.



Schemă pentru reprezentarea unui mister al *Pasiunii* într-o piață publică, Ulm, 1550.

Dintr-o descriere a lui Rabelais aflăm că dracii ce apăreau în aceste mistere trebuiau să se înveșmînteze în piei de lup, să-și pună pe cap căpățîni hidoase de berbeci și coarne de bivol, să se încingă cu curele de care atîrnau obiecte scoțînd sunete sinistre, să țină în mînă furci ascuțite ori bastoane negre cu dispozitive producătoare de scîntei. Într-un fel, înfățișarea lor răspîndea teroare; într-altul, dimpotrivă, ea trebuia să fie ilariantă și grotescă. Teatrul medieval, cu psihologia lui încă rudimentară, nu avea putință să producă efecte de teroare prin mijloace mai delicate; spectatorii vremii cereau ca urîțenia morală să fie ilustrată direct, material, palpabil, ca și urîțenia fizică.

Situațiile în care sufletul trebuia redat ca detașîndu-se de trup erau realizate, din punct de vedere scenic, în mod simplist, rudimentar. Sufletul înalt, de pildă, era reprezentat printr-un personaj ce îmbrăca o cămașă albă; în schimb, sufletele celor damnați erau puse să poarte cămăși negre. Scena înălțării avea loc în prezența a cincizeci de suflete curate; aceste suflete erau figurate prin efigii făcute din hîrtie sau din pergament, toate atîrnînd de veștmîntul personajului.

Dacă uneori punerea în scenă se limita la trăsături schematice, alteori însă presupunea complicații și chiar excese, toate dînd mult de lucru conducătorilor de reprezentații și mașiniștilor. Aflăm din documentele vremii, de exemplu, că *Asediul Orléansului* avea de înfățișat scene de luptă, jafuri și incendii în cetate, ciocniri între taberele beligerante. Ne lipsesc descripții mai ample, din care să ne dăm seama ce proporții luau toate acestea, pe ce suprafață se petreceau și cîtă figurație puneau în mișcare. Oricum, nu este de crezut că puteau merge în extinderea lor pînă la a da spectatorilor medievali toată iluzia realității (faptul nici n-ar fi fost materialmente posibil), ci se mărgineau la atîta cît putea să sugereze o acțiune. În orice caz, precizăm că

procedeul pancartelor („aici este o apă", „aici se ridică un munte" etc.), procedeu curent în timpul lui Shakespeare, n-a fost întrebuințat pentru reprezentarea misterelor decît în mod sporadic. S-ar spune că organizatorii medievali de spectacole aveau într-atîta mîndria meșteșugului lor, încît a recurge la asemenea mijloace le-ar fi apărut ca o dezonoare.

În compunerea și desfășurarea generală a spectacolelor, adesea, mașiniștii aveau de împlinit sarcini dificile și complicate. În *Învierea* de Jean Michel, la scena ieșirii din mormînt, se dă pe marginea textului următoarea indicație de punere în scenă: „... să țîșnească din mormînt deodată, neașteptat, folosindu-se pentru aceasta o trapă de lemn acoperită de pămînt". Satana și acoliții săi trebuiau să aibă pe scenă apariții spectaculoase, înconjurîndu-se de flăcări și de zgomote absurde. Răstignirile reclamau meșteșug și abilitate, așa încît să dea impresia realității fără ca actorii să fie supuși la eforturi excesive. Ne îndoim că aceasta era cu putință întotdeauna. Știința mașiniștilor, fie aceștia cît de inventivi, rămînea sub nevoia de fabulație a spectatorilor medievali. Se obțineau totuși performanțe remarcabile: bestii enorme vărsînd foc prin ochi și pe nări, personaje care străbăteau scena în zbor, vite îngenunchind lîngă ieslea noului născut, apostoli vîslind și pescuind în apă veritabilă, acte de martiraj practicate pe manechine (fără ca spectatorii să perceapă substituirea), înălțări la cer, călătorii prin văzduh, animale cu gesturi omenești, minuni petrecute sub ochii spectatorilor etc.

În legătură cu exhibarea nudului, cercetătorii au discutat mult. Oare teatrul medieval a adus efectiv pe scenă personaje goale? Medieviștii ortodocși resping această ipoteză. Argumentul lor sună simplu: cum s-ar putea ca evul mediu să fi tolerat apariția nudului în teatru, cînd se știe cu cît protest l-a întîmpinat în pictură și în sculptură? Există totuși texte formale, atestînd că apăreau pe scenă actori goi și că însuși Isus Cristos era răstignit pe cruce în întregime gol. Apare și o părere de mijloc: personajele purtau tricouri mulate pe corp, simulînd astfel nuditatea.

Unde avea loc reprezentarea misterelor? Situațiile au variat de la un oraș la altul. Din clipa în care teatrul religios a părăsit incinta bisericilor, el n-a mai avut un loc stabil. Se recurgea adesea la piețele publice, pe care se făceau amenajări de rigoare; e vorba de amenajări rudimentare, provizorii, în genul baracamentelor de bîlciuri. În curțile mănăstirilor se organizau reprezentații îngrijite; numai că aceste reprezentații nu se adresau și mulțimilor, ci aveau în vedere un public special, format din invitați, devoți și persoane oficiale. Se semnalează și cazuri — destul de frecvente — cînd reprezentațiile se dădeau în cimitire, nu însă în cimitirele propriu-zise ale orașelor, ci în cimitirele de pe lîngă biserici. Ruinele de teatre și de amfiteatre antice, în orașele în care se mai păstrau asemenea monumente, au fost folosite și ele. Cînd nu existau alte locuri mai proprii, reprezentațiile se organizau pe diferite terenuri spațioase, tîrguri de vite, locuri virane ș.a. În unele orașe devenise chiar tradiție ca reprezentațiile să aleagă asemenea locuri, fiind mai ușor să se ridice și apoi să se desfacă eșafodajele.

7. Spectatorii

Teatrul religios medieval, și mai cu seamă reprezentațiile de mistere, n-ar fi putut ajunge la atîtea dezvoltări, fără participarea vie a publicului. Spectatorii din evul mediu au ținut la teatrul lor; l-au inclus de aproape în modul și nevoile lor de viață. Însuflețirea actorilor a găsit în participarea publicului spectator stimulent și puncte de sprijin. Sufletește, acești doi factori s-au întîlnit și s-au înțeles.

În timpul reprezentațiilor, spectatorul medieval se dedica acestora. Lăsa lucrul, lăsa ocupațiile zilnice, lăsa și slujba religioasă, ca să vină la spectacole. Asalta porțile de intrare cu mult înainte de începerea reprezentației, nerăbdător de a-și asigura loc mai în față. Distanțele sociale, atît de marcate în tradiția feudală a evului mediu, în aceste ocazii își pierdeau strictețea lor obișnuită. Principi, mari seniori, ofițeri din armata regelui, ecleziaști, magistrați, patroni și negustori bogați, toți, din locurile lor de favoare, urmăreau spectacolele cu interes, cîteodată cu pasiune. Femei din diferite straturi sociale întregeau acest tablou, gustînd din aceleași plăceri populare și manifestîndu-și deopotrivă un sentiment de mulțumire. Cînd organizarea reprezentațiilor se afla în sarcina municipalităților, acestea îngrijeau ca pentru persoanele importante și pentru reprezentanții păturilor de sus să se amenajeze loji mai spațioase.

Prețurile de intrare variau. Documentele vremii ne dau indicații certe. În unele împrejurări, accesul general era gratuit; de cele mai multe ori, însă, se percepeau taxe de intrare, în raport cu importanța spectacolului și cu gradul lui de subvenționare din partea autorităților ecleziastice sau comunale. Avînd în vedere sărăcia generală a populației de rînd, putem spune că plăcerea de teatru nu era prea ieftină. Pentru spectacolele care durau mai multe zile, lojile și locurile principale se vindeau pe toată durata.

Asupra publicului medieval s-au formulat judecăți aspre, în special cu privire la felul cum accepta să asiste la scene de brutalitate și de cruzime. De fapt, asemenea situații au apărut și în alte momente ale teatrului. În tragediile antice, într-adevăr, actele de omor și groază se petreceau în culise; în dramele lui Shakespeare, însă, atîtea dintre evenimentele lor înfricoșătoare vor avea loc sub ochii spectatorilor.

Reacțiile spectatorilor medievali erau reacții ale unor oameni fără mari diferențieri sufletești. Treceau cu ușurință de la rîs la plîns, de la stări de amuzament grotesc la altele de suferință atroce și consternantă. Izbucneau în rîs din orice; tot așa, nu se dădeau în lături de a privi crucificări, acte sălbatice ale călăilor sau scene sfîșietoare de martiraj. Știau că pînă la sfîrșit aceste chinuri vor fi încununate cu triumfuri morale, prin pedepsirea celor răi și prin ieșirea la suprafață a adevărului. E vorba deci de un public real, autentic, prezent la evenimentele vieții, sensibil la bucurii și dureri, capabil de emoții puternice, gata să reacționeze imediat, deși în unele privințe încă inapt pentru adîncirea situațiilor și pentru lupte morale interne.

8. Declinul. Cîteva judecăți finale.

În prima jumătate a secolului al XVI-lea, aparent, drama religioasă continua să-și păstreze popularitatea și chiar să și-o sporească; în fond, însă, viața îi era minată și rezistența ei interioară pe punctul de a ceda.

În 1541, Parlamentul din Paris emite un edict prin care conducătorii și antreprenorii misterului *Actele Apostolilor* sînt opriți de a mai da reprezentații în unele zile de sărbătoare. Un an mai tîrziu, în 1542, un rechizitoriu vehement al procurorului general cere să se interzică misterul *Vechiul Testament*, pe care Confreria Pasiunii se pregătea să-l pună în scenă. În 1543, printr-un ordin al regelui Francisc I, Hotelul de Flandra împreună cu alte sedii ale Confreriei sînt desființate și scoase în vînzare. La 17 noiembrie 1548 un act răsunător al Parlamentului pune capăt reprezentațiilor de mistere religioase. Faptul petrecut la Paris avea să aibă repercusiuni și în alte țări. La distanță doar de cîteva luni, în 1549, papa Paul al III-lea interzice reprezentațiile date în Roma la Coliseu, cu toate că aceste reprezentații se bucuraseră de celebritate. În Anglia, reprezentațiile din Chester și-au încheiat existența în 1594.

Încă înainte de 1584, data memorabilei interdicții, istoria literară nu mai înregistrase nici o nouă compoziție de teatru care să poată fi pusă în rîndul misterelor sau măcar asemănată cu acestea. Sentimentul popular se despărțise de ele. Doar unele cugete, cu totul naive, mai urmăreau aceste figurări scenice cu înfiorarea de altădată; în schimb, nota de neîncredere, reflecțiile ironice, glumele proferate cu glas tare se înmulțeau: „...Sfîntul Spirit n-a mai putut să coboare, pentru că sforile au fost mînuite rău".

Din cînd în cînd se mai auzeau unele glasuri, încercînd să pledeze pentru păstrarea inspirației religioase în teatru. Scévola de Sainte-Marthe, într-un *Prolog* compus în 1579 pentru tragicomedia *Job*, ce urma să fie reprezentată la Poitiers, se ridică împotriva poeților stăpîniți de „rătăciri păgîne" care „au umplut teatrul cu nefericirile Troiei sau ale Tebei". Vauquelin de la Fresnaye, într-o *Artă poetică* publicată în 1604, dar care fusese elaborată cu trei decenii mai înainte, susține ideea unei literaturi în care „mitologia păgînă" să fie înlocuită cu un „Parnas creștin"; consideră că modurile teatrului antic ar putea să îmbrace destul de bine haina subiectelor creștine; nu vede de ce evenimentele *Vechiului Testament* ar fi mai prejos ca posibilitate dramatică decît legendele antice. Dar acestea sînt glasuri izolate; era greu ca în jurul lor să se mai cristalizeze un curent de gîndire, o vitalitate literară. Perioada misterelor dramatice trecuse. În secolul al XVII-lea, în afara eruditilor și a cercetătorilor de specialitate, nimeni nu mai găsea interes să parcurgă textul vreunui mister sau al vreunei drame liturgice. Corneille și Racine vor compune și ei drame cu subiecte religioase: *Polyeucte*, *Esther*, *Athalie*; nu putem ști, însă, dacă au răsfoit vreodată un text dramatic medieval, deși atît unul cît și celălalt aveau în formația lor poetică o notă erudită, cu spirit de bibliotecă.

Căderea teatrului religios constituie un proces istoric, literar și dramatic la care au contribuit mai mulți factori. Despre unii din aceștia ne vom da seama contextual, urmărind revoluția de gîndire produsă prin Renaștere.

Din clipa în care biserica oficială a început să fie țintă de atacuri și de controverse, poziția teatrului creștin s-a clătinat și ea. Întîi, s-au pus în discuție aspecte formale; cu timpul, dezbaterea a pătruns și mai adînc, în chestiuni de fond și de structură.

Protestanții — în lupta lor cu oficialitatea catolică — se arătau scandalizați de felul cum teatrul înțelegea să amestece Biblia în diferite fabulații necontrolate. Considerau aceasta o „impietate"; invențiunile profane și intercalările comice le apăreau drept un „scandal de neiertat", întrucît prin ele reprezentațiile se transformau în „prilejuri de amuzament". Simțirea religioasă — continuau aceștia — n-are nevoie de „atîtea imagini și concretizări materiale"; „starea de conștiință" trebuie să rezulte prin „evanghelizare", nu prin materializări și captații spectaculoase.

Cîtăva vreme, catolicii n-au dat atenție diferitelor abateri profane de la nota sacră a reprezentațiilor. Le socoteau ca lipsite de importanță, nu din spirit de toleranță, ci din prezumție. Cînd însă atacurile și rechizitoriile protestante s-au accentuat, forurile catolice au început să se sesizeze. Încep să fie îngrijorate de eventualități care pînă atunci le păruseră neimportante. Oare acest teatru religios, cu nota lui facilă și familiară față de datele teologiei, n-ar putea să devină pentru „cugetele slabe" o cursă și o captare înspre protestantism? Întrebarea se transforma în obiecție. Teama în jurul ei creștea, punînd forurile bisericești pe gînduri.

La un moment dat, instituția misterelor dramatice era încolțită din ambele părți: protestanții o socoteau „odioasă", întrucît „deforma" spiritul și înțelesurile Bibliei; catolicilor le devenea suspectă, deoarece prin referirile ei la texte biblice întreținea motive de discuții dogmatice, putînd să evolueze în favoarea taberei protestante.

La cele amintite trebuie să adăugăm intervențiile oamenilor de litere de formație umanistă, și cele individuale, dar mai ales cele cuprinse în mișcări revoluționare îndreptate împotriva tradiției literare medievale. Joachim du Bellay, ca herald al Pleiadei, cere ca în locul poeziei medievale, cu spiritul ei „gotic", să se instituie o poezie clasică. Jean de la Taille, din aceeași familie de spirite, crede că e păcat ca atîtea producții lipsite de frumusețe să ocupe locuri de seamă în limba franceză, cînd e limpede că această limbă ar putea să dea tragediei și comediei tot atîta înălțime cîtă au avut la greci și latini. Numeroși alți autori — mai obscuri dar nu mai puțin reprezentativi pentru atmosfera vremii — proclamau că literatura dominată de teologie alunecă fără salvare în conținuturi plate și desuete.

La început, semnalul de întoarcere la antichitate a surprins, trezind diferite mișcări, unele cu aparență de ostilitate și violență. Judecăți simpliste, nu fără oarecare fanatism în ele, confundau acest semnal cu revenirea la păgînism. În realitate, aceste rezistențe au cedat repede; simțirea populară, departe de a le sprijini, le-a grăbit căderea.

Ne-am putut da seama că misterele erau organisme dramatice mult prea greoaie pentru a-și fi putut asigura o viață îndelungă. Organizarea lor cerea sacrificii enorme de timp, de osteneală și de materiale. Nu arareori, pregătirea și desfășurarea reprezentațiilor aduceau perturbări vizibile în viața orașelor.

Se cheltuiau luni întregi de sforțări pentru niște spectacole care se consumau într-o zi sau în cîteva zile. A doua zi după reprezentații, instalațiile făcute ad-hoc erau părăsite sau dărîmate, fără să se ia seama la risipirea materialelor. Tot așa se proceda cu decorurile, cu costumele, cu toată recuzita. Nu existau teatre permanente, cu evidențe și magazii în care aceste materiale să poată fi păstrate de la an la an. Se cerea, în plus, un imens consum de energie. Agitația începea cu mult înainte de reprezentații, pentru ca în timpul acestora să ajungă la stări de tensiune și de paroxism. O dată zilele de sărbătoare trecute, populația cădea într-un fel de oboseală, imprimînd în viața orașelor puncte moarte, stări de inerție.

În plină epocă medievală, atunci cînd viața orașelor era încadrată de rigori feudale, scolastice și corporatiste, reprezentațiile de mistere alcătuiseră în cuprinsul acestora acte locale de putere și prestigiu. Dar pe măsură ce viața cetăților începea să iasă din izolarea ei feudală, pentru ca în schimb să intre în circuite comerciale și politice mai mari, reprezentațiile de mistere nu mai puteau găsi în noua mentalitate suporturile și adeziunile de altădată. Erau prea statice, prea solemne, într-un fel prea convenționale și convenționalizante, pentru ca noile realități și forme de viață să se mai poată recunoaște în ele.

În afara fondului lor teologic, dramele religioase implicau cîteodată și idei de un ordin mai general, cu înțeles social și etic. E vorba, anume, de invocări ale justiției, ale mizericordiei, de acțiuni omenești în care principiul binelui și al răului erau puse să se înfrunte. Pe alocuri, freamătul acestor idei, cu aspirația lor umanitară, și-a găsit expresie în forme de poezie sinceră, comunicativă. Dar aceste accente n-au fost nici destul de frecvente, nici destul de puternice, pentru a face din ele o trăsătură caracteristică.

Critica estetizantă consideră că misterele dramatice s-au stins și prin puțina lor calitate poetică. Faptul apare, mai ales, în felul cum aceste producții s-au adresat publicului epocii, cu „fervorile" și „platitudinile" lui, pornite din superstiție, ignoranță, teamă, disperare. Se precizează că autorilor de mistere le-au lipsit trei simțuri esențiale: simțul realității, simțul psihologic, simțul artistic. Cu acesta din urmă ar fi putut să dea faptelor descrise frumusețe și expresie, indiferent de adevărul sau ereziile conținutului. Dar acești autori n-au fost „spirite mari", capabile să scoată subiectele din conformismul lor teologic, dîndu-le mai multă umanitate, iar prin aceasta și mai multă înălțime. Și obiecțiile de acest gen continuă. Se pretinde, anume, că miracolele din secolul al XIV-lea ar fi avut mai multă ținută literară; că și acestea ar fi făcut „concesii" divertismentului popular, dar cu mai multă sobrietate atît în legarea acțiunilor cît și în expresie.

Se afirmă, mai departe, că autorii misterelor au lăsat ca între literatură și teatru să se petreacă o separație vizibilă, aceea ca linia pieselor să nu mai fie dată de autori, ci de public, cu pornirile lui subiective și nestatornice. Se subliniază că autorii misterelor ar fi „greșit": și atunci cînd au urmat textele biblice în mod fidel, ca și atunci cînd au vrut totuși să le modifice. În prima situație ar fi greșit, neînțelegînd că „a reda lucrurile prea realist putea să echivaleze cu a le degrada"; în cealaltă, pentru că aduceau modificări arbitrare, putînd „să altereze ordinea și frumusețea poetică". Li se obiectează

că s-au preocupat prea mult de spectacol și prea puțin de calitatea literară; că au avut în vedere ceea ce putea să placă imediat, să producă emoție de masă, să mulțumească pe patronii și organizatorii spectacolelor, dar nu și ceea ce trebuia să corespundă unui ideal de artă. De ce — se spune — acești autori au rămas atît de străini de frumusețile naturii și n-au înțeles că personajele și caracterele aduse pe scenă trebuiau să aibă în ele mai multă autenticitate, mai multă apropiere de viața obișnuită? Faptul nu putea rămîne fără urmări; dovada ar constitui-o declinul misterelor.

Privite izolat, observațiile rezumate mai sus par justificate; în ansamblu, însă, ele se depărtează de adevăr. Acele „acțiuni lăturalnice", asupra cărora se fac obiecții, sînt totuși importante. Prin ele s-au canalizat gînduri, sentimente și acțiuni caracteristice ale maselor populare. Datorită lor, dramele religioase n-au rămas doar oficieri hieratice, stăruind pe domenii lipsite de realitate, ci și-au deschis drumuri în viața societății. Și anume: au reflectat proteste și aspirații ale oamenilor; au dat epocii prilejuri de a-și formula punctele de vedere, fie și în condițiile grele de constrîngeri mistice și feudale.

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI PROFAN

JONGLERI, MINNESINGERI, MAEŞTRI-CÎNTĂREŢI

1. Cîteva generalităţi. Între drama clasică şi cea medievală

În dezvoltările de pînă aici ne-am preocupat să înfăţişăm forma şi întinderea dramei religioase în creaţia teatrului medieval. Cu aceasta, însă, n-am pus în lumină decît o singură latură din domeniul ce ne interesează. Paralel cu teatrul religios, epoca a produs şi un teatru profan; în multe privinţe, acesta a fost mai caracteristic, mai viu şi mai semnificativ decît cel dintîi.

Aparent, s-ar spune că între aceste două ramuri ale creaţiei de teatru există separaţii radicale. În realitate, ele îşi corespund. Atît unele cît şi celelalte s-au adresat aceluiaşi public, alcătuit în majoritatea lui din populaţia burgheză a unor oraşe în dezvoltare. De altminteri, divertismentul cu tendinţe laicizante era frecvent; dacă n-a lipsit chiar din reprezentaţiile religioase de tip grav, cu atît mai mult îl vom întîlni în piesele cu caracter profan.

În ce priveşte tragedia, continuitatea cu tradiţia dramei antice e frîntă. Tragedia clasică şi misterele medievale, deşi ambele clădite pe fonduri religioase, nu comunică între ele. Singura lor trăsătură comună, dacă putem spune aşa, e forma dialogată. În rest găsim numai deosebiri, de conţinut şi de expresie. În drama clasică interesul se sprijinea pe dezvoltarea unei intrigi, a unei situaţii tragice, născută dintr-un joc de pasiuni contrarii, prin efectul unor accidente; drama medievală, dimpotrivă, ne înfăţişează un spectacol larg, în care pătrunderea şi cunoaşterea sufletului omenesc ocupă locuri minime. Misterele au cuprins viaţa şi umanitatea într-o succesiune de suprafaţă, cu aspecte variate şi inegale, cu sute de actori, cu amestecuri continue între pămînt, infern şi paradis. O sută de versuri puteau să despartă două secole, după cum cîţiva paşi făcuţi de la un mansion la altul puteau să marcheze distanţe geografice uriaşe. În drama clasică se respectau unităţile; în drama medievală, dimpotrivă, acţiunea e purtată în nenumărate locuri, alcătuind prin prezentarea lor simultană o imagine abreviată a pămîntului. Personajele, cu trăsăturile lor reci, uscate, lipsite de aprofundare, nu apăreau într-o trăire psihologică propriu-zisă, ci alcătuiau mai mult o defilare liniară, ca şi cum ar fi coborît dintr-un basorelief arhaic. În teatrul clasic totul trebuia să se desfăşoare cu demnitate, cu notă de eleganţă, de nobleţe susţinută, într-un stil amplu, denotînd putere şi susţinere interioară. Drama medievală n-a păstrat o asemenea linie; mergea cu uşurinţă spre familiarităţi vulgare

ori bufone, cu relaxări ale stilului și cu alunecări în prolixitate, chiar în momentele grave, patetice, ale acțiunii.

În comedie, însă, situația este alta. Aici, firul legăturii cu antichitatea nu s-a rupt niciodată de tot. S-a întrerupt repertoriul, dar nu și un anume spirit al tradiției comice. E vorba, firește, nu de imagini din marea comedie antică, reprezentată prin Aristofan, Menandru, Plaut și Terențiu, ci în special din comedia mai tîrzie, tributară prin excelență divertismentului popular. Oricum, filiația actoricească este neîndoielnică. Jonglerii medievali sînt în bună parte moștenitori și continuatori ai histrionilor și ai mimilor romani. Timp de cincisprezece secole — cîte s-au scurs între perioada romană și teatrul profan medieval — actorii comici au păstrat trăsături comune ca procedee, moravuri și fizionomie morală.

2. Jonglerii

Primele manifestări de teatru medieval profan au atingeri importante cu activitatea poetică, muzicală și scenică a jonglerilor. Denumirea, deși intrată în tradiție, nu este îndeajuns de precisă. Accepțiunea cea mai curentă, corespunzînd latinescului *joculatores*, datează din secolul al V-lea; ea va stărui multă vreme, pînă în perioada Renașterii. Este vorba de actori de pantomime, de glume proaste ori de tururi de forță, prestidigitatori, recitatori de *quolibet*-uri (glume nesărate, vulgare) sau de zeflemele ieftine, așa-numiții *scenici*, *scurrae*, *choraules*, *mimi*, *histriones*, *thymelici* etc. Cu timpul, s-au definit două categorii: cîntăreți de *chansons de geste* și jongleri-histrioni. Asupra acestora din urmă, biserica a revărsat adesea dispreț și anateme.

Profesiunea jongleriei era ținută, oarecum, la marginea societății. Jonglerii peregrinau dintr-un ținut într-altul pe cont propriu, avînd drept trăsătură caracteristică spiritul lor boem, moravurile lor de vagabonzi, felul lor aparte de a împleti arta cu aventura. Mai tîrziu, începînd din secolul al XIV-lea, cînd jonglerii se vor organiza în corporații, luîndu-și denumirea de *menestreli*, aceste trăsături se vor modifica mult.

În diferite documente se citează cazuri în care unii jongleri, ca urmare a talentului și abilității lor, au fost promovați la rangul de truveri. Probabil, însă, că aceste cazuri erau rare, dacă nu excepționale. Măsura categoriei ne-o dau ceilalți: jonglerii ce-și exercitau în mod obișnuit profesiunea, fie însoțind un truver și interpretîndu-i compozițiile lirice, fie călătorind pe riscul propriu din castel în castel, cu un repertoriu anumit de cîntece. Pe alocuri, în mari reședințe feudale, întîlnim și jongleri în posturi fixe, atașați pe lîngă persoana seniorului și figurînd în personalul permanent al curții. Aceștia aveau misiunea să amuze pe senior cu anturajul său imediat, în care scop erau considerați ca servitori senioriali, cu titlul de *ministri*. Se crede că prin diminutivare această denumire a devenit *ministrelli*, de unde mai tîrziu s-a format derivatul francez *ménestrel*. Faptele sînt nesigure; le indicăm aici sub beneficiu de inventar. După documente rămase din timpul domniilor lui Filip August (1165—1223) și Ludovic al IX-lea (1215—1270) rezultă că termenii de jongler și menestrel indicau personaje diferite.



Jongleri.

Meşteşugul jonglerului, ca orice meşteşug, trebuia învăţat. Aceasta cu atît mai mult cu cît în evul mediu condiţia meşteşugărească era o condiţie strictă, presupunînd reguli şi ucenicii grele. Meşteşugul jonglerilor nu era uşor; li se cerea să fie în acelaşi timp şi muzicanţi şi actori, să cînte atît din gură cît şi din instrumentul acompaniator, să cunoască texte, să le poată interpreta, să aibă un simţ format al mişcărilor de scenă, eventual să-şi însoţească producţia cu dans sau evoluţii ritmice. Sînt calităţi şi deprinderi care trebuiau învăţate anume, prin ucenicie şi practică repetată. Avem indicii c-ar fi existat şcoli de menestrandie, cu program de lecţii mai ales în perioadele de post, cînd producerea în public era interzisă. Oricum, existenţa unor asemenea şcoli nu putea fi decît sporadică; de aceea nu e cazul să le atribuim o importanţă deosebită. Jonglerii învăţau meşteşugul prin ucenicie pe lîngă un maestru, pe care trebuiau să-l urmeze în toate peregrinările sale, servindu-i adesea ca acompaniatori. Nu era destul ca învăţăcelul să deprindă de la maestru o tehnică; mai era nevoie şi de o anume transmitere de secrete, ceea ce nu se putea face decît de la suflet la suflet, pe baza unor comunicări intime mai îndelungi.

Nu dispunem de documente precise, din care să rezulte unde şi cum se desfăşurau producţiile jonglerilor. E nevoie, deci, să suplinim această lipsă cu oarecare imaginaţie. Vom avea ceva din răspunsul aşteptat, reconstituindu-ne tabloul vieţii feudale, cu tristeţile ca şi cu puţinele ei clipe de fericire. Adesea, jonglerii erau judecaţi rău şi manifestarea lor sta în bătaia unor rechizitorii. În realitate, li se deschideau multe porţi. Îi vom găsi, cîteodată, producîndu-se chiar în mănăstiri şi biserici. Apăreau, spre mulţumirea generală, oriunde se strîngeau mulţimi: pelerinaje, bîlciuri, serbări populare ş.a. Forurile ecleziastice le puneau piedici; în schimb, societatea laică le era favorabilă. E de discutat dacă această apreciere avea în vedere mai mult partea actoricească sau cea muzicală. Majoritatea părerilor înclină pentru ipoteza din urmă, întrucît încă din timpul lui Ludovic cel Sfînt muzica începea să fie preţuită îndeosebi, ca plăcere superioară a sufletului şi ca o treaptă necesară în formarea pentru viaţă a omului. Cînd li se dădea prilejul de a apărea în faţa curţilor regale, princiare sau seniorale, resimţeau aceasta şi ca o favoare, şi ca un drept. Erau mulţumiţi cînd prin arta lor puteau să cucerească admiraţie şi aplauze. În genere, se opreau la aceste curţi doar în treacăt; se întîmpla însă să facă şi popasuri mai lungi, fiind trataţi ca oaspeţi de cinste.



Jongleri muzicanți. După un tropar din secolul al XI-lea (Bibl. Naț., Paris).



Muzicieni. După același tropar din secolul al XI-lea.

Să nu ne închipuim că aveau viață ușoară sau că inițiativele lor erau dintr-o dată bine primite. Se întîmpla adesea să bată la porțile castelelor și să nu primească răspuns. Destui seniori, cu psihologia lor dură de războinici, nu simțeau nevoia unor momente de muzică și de poezie. Chiar cînd se înduplecau să primească pe acești drumeți în castelele lor, o făceau din vanitate seniorială sau de hatîrul femeilor. Existau însă și seniori entuziaști, bucuroși să transforme aceste vizite în momente de sărbătoare. Se citează, de pildă, actele de mecenat ale seniorilor de Vignory față de Colin Muset, vestit menestrel și poet francez din secolul al XIII-lea. Cu privire la plata acestor cîntăreți, avem indicii că se practicau și tarife ridicate, variind — probabil — după celebritatea jonglerului în cauză și după reputația de munificență a seniorului-gazdă. La plata propriu-zisă se adăugau adesea și daruri generoase, cu care în elanul său de mulțumire sau în orgoliul său nobilitar acest senior-gazdă ținea să-și copleșească oaspetele.

În atmosfera de atîtea ori cenușie și apăsătoare a vieții medievale, apariția și manifestările jonglerilor alcătuiau întotdeauna prilejuri de lumină. Cu cît sufletele vremii erau mai cuprinse de tristețe, cu atîta intervențiile acestor actori-muzicanți erau primite mai cu recunoștință, ca niște oaze de înseninare și de nădejde. Jonglerii știau bine aceasta, prin instinct profesional și printr-o bunătate boemă ce le era caracteristică. De aceea, de cîte ori auzeau că undeva va avea loc vreo petrecere, vreo ceremonie de viață familială sau vreo nuntă mai de seamă, jonglerii se îndreptau într-acolo, fie în mod izolat, fie în asociație. Distanțele nu-i speriau. Presimțirea cîștigu-

lui, poate și atracția succesului, îi stimulau; parcurgeau cu însuflețire drumuri lungi, în ținutul propriu ca și în ținuturi îndepărtate.

În genere, inițiativele le reușeau. Cîntăreții erau răsplătiți cu monede de aur și argint, primeau daruri în natură și luau parte la ospețe de curte, ca invitați de cinste ai seniorului. Nu rareori, în momente de entuziasm, bărbații și femeile smulgeau lucruri de preț din îmbrăcămintea lor —podoabe, blănuri, bijuterii — și le azvîrleau în dar muzicanților și poeților.

Tradițiile cavalerești au sprijinit instituția. Operele truverilor și ale jonglerilor, mai ales cele legate de ritualurile inițierii și promovării cavalerești, ne pot ajuta să reconstituim momente de seamă ale acestor tradiții. Notăm, ca deosebit de caracteristice, cîntecele din noaptea ce preceda ceremonialul învestirii *(la veillée des armes)* și pe cele din cadrul turnirelor, în perioade de pace și în zilele de sărbătoare din viața castelelor medievale.

Un jongler era obligat să știe multe lucruri. Meșteșugul lui era complex și trebuia dobîndit prin învățătură. Lăsăm la o parte pe saltimbancii de bîlci, cu animalele lor dresate, cu repertoriul lor de glume vulgare și cu diferitele lor exhibiții bufone, făcute să asigure petreceri de stradă. Aceștia erau — ca să spunem așa — rudele sărace ale adevăraților jongleri. Ne vom referi la cei autentici. Aceștia trebuiau să fie actori, muzicanți, oarecum și poeți, oameni de lume și totodată buni cunoscători ai moravurilor feudale. Li se cerea să recite și să cînte frumos, să știe să se acompanieze instrumental, să povestească sugestiv, să aibă repertorii bogate. În rîndurile lor se puteau distinge două categorii: jongleri epici, specializați în a cînta *chansons de geste* (fapte epopeice din trecutul național, legende eroice, vieți pioase ale sfinților) și jongleri lirici, de regulă interpreți muzicali și actoricești ai poeziilor compuse de truveri: romanțe de dragoste, *serventois*-uri (specii de satire, foarte prețuite în poezia provensală din secolele XII și XIII), cîntece de natură și cîntece de petrecere, rondele, pastorale ș.a. Într-un cuvînt, jonglerilor li se pretindea să cînte și să interpreteze aproape tot ce intra în simțirea și creația poetică a evului mediu. Presupunem că și unii și ceilalți dețineau toată cultura muzicală a vremii. Întrucît notația muzicală era sumară, neindicînd nici valorile, nici ritmurile și deci nici formele de frazare, trebuia ca toate acestea să pornească din intuiția și abilitatea artistică a cîntăreților. Sînt trăsături ce nu s-ar fi putut constitui fără ucenicii atente pe lîngă maeștri recunoscuți sau înlăuntrul unor școli profesionale de menestrandie.

Cum ni-i putem reprezenta, ca înfățișare? În această privință, iconografia timpului e săracă și contradictorie. Ni-i închipuim, parcurgînd singuri sau însoțiți de ajutorii lor, cîteodată călări dar de cele mai multe ori pedestru, distanțe mari și spinoase. Erau nevoiți să doarmă prin hanuri, adesea să poposească noaptea pe cîmp sub cerul liber, să înfrunte nesiguranța drumurilor, să se lupte cu tîlharii ce voiau să-i jefuiască și cărora cîteodată le cădeau victime. Pe spate, în diagonală, purtau viela și arcușul; într-o parte, le atîrna un sac cu merinde și cu micul lor echipament de schimb. În orașele și tîrgurile prin care treceau, stîrneau bucurie, dar și nemulțumire. Mamele își ascundeau fiicele, bătrînii se temeau să nu li se fure aurul, administrațiile comunale se considerau datoare să ia anumite măsuri de constrîngere, iar forurile bisericești intrau în stare de alarmă. Poporul obișnuit se bucura de prezența lor, fără însă a-i respecta prea mult. Cugetele mai austere îi priveau cu neîn-

credere, ba chiar cu ostentație, socotindu-i ca neavînd nimic sfînt: nici credință, nici casă, nici familie, nici soție și copii, nici vreun alt rost de oameni cumsecade în lume. Se credea că fac totul pentru bani, aceștia fiind singura lor religie. Proverbele timpului îi arată ca oameni fără scrupule, gata să accepte pentru bani oricîte concesii. Unele din aceste porniri erau nedrepte; aveau în vedere ce putea să pară discutabil în manifestarea jonglerilor, nu și partea lor de simțire, avînt și generozitate poetică. Dacă preoții îi priveau cu neîncredere, pentru că nu-i vedeau niciodată la biserică, hangiii, în schimb, îi primeau cu satisfacție. Erau clienți buni, care nu se uitau la bani. Puteau să piardă cu ușurință, într-o singură noapte de beție sau de jocuri de noroc, tot ce izbutiseră să cîștige și să adune în săptămîni și luni întregi de turnee.



Jongler din secolul al XI-lea (Bibl. Naț., Paris).

Biserica i-a privit pe jongleri cu ostilitate. Nu putea să le ierte că reuneau în jurul lor mulțimi întregi de ascultători și admiratori, adesea în orele de liturghie. Protesta, în spirit puritan, împotriva manifestărilor de bufonerie licențioasă, pe care cîteodată jonglerii de stradă le întrețineau cu dinadinsul. Nu era de acord nici cu darurile pe care diferiți admiratori, nobili sau burghezi, le făceau acestor cîntăreți și actori. Socotea meseria lor ca nedemnă și regretabilă, periculoasă pentru educația comună, străină de linia moralei și atitudinii creștine; evita însă de a da acestor porniri intransigență, știind că prin aceasta ar fi displăcut maselor populare.

Instituția jongleriei, în adevăratul ei înțeles, s-a prelungit pînă în secolul al XV-lea. Astăzi, în perspectiva istoriei, îi recunoaștem merite și semnificații. Jongleria n-a fost teatru propriu-zis; însă, în vremuri cînd multe condiții exterioare erau defavorabile și chiar ostile ideii de teatru, i-a adus servicii importante prin felul cum i-a asigurat perpetuări difuze și a întreținut-o în cugetul mulțimilor. Înfruntînd legi aspre ale vieții feudale și interdicții bisericești, jonglerii au cultivat poezia, au propagat-o, i-au apărat funcțiunea socială, au menținut-o în atmosfera vremii. Luptînd cu nesfîrșite pericole — drumuri nesigure, ostilități oficiale, sărăcie și mizerie, ingratitudini și violențe — au izbutit totuși să dea aventurii lor o continuitate de cîteva secole. Au cîntat gloriile țărilor și ale popoarelor, ținînd astfel pas cu cronicile naționale. Cîntecele și poemele lor au contribuit la constituirea de epopei naționale. Pépin, Wilhelm de Orania, Carol cel Mare, Hugo Capet, Ludovic cel Sfînt ca și alți constructori medievali au intrat în memoria popoarelor lor, în bună parte, prin cîntecele jonglerilor și prin ecourile acestora. Unitatea politică și sufletească franceză, ca să nu ne referim decît la aceasta, le datorează mult. Accentele acestor cîntece, cu mesajele lor de simpatie



Jongleri — bărbați și femei — cîntînd din instrumente. După un manuscris (*Roman d'Alexandre*) din secolul al XII-lea.

și de comunicare umană, au străpuns și ziduri feudale, și porți de mănăstiri, și armuri de războinici, și măsuri rigide dinlăuntrul vieții burgurilor, și exegeze scolastice. S-au ridicat astfel deasupra multor claustrări medievale; într-o epocă în care comunicările între oameni, locuri și instituții erau grele, arta, meșteșugul și acțiunea jonglerilor au adus promisiuni de libertate și nădejdi de viață. Toate acestea au fost cu putință, în primul rînd, pentru că jonglerii au dat cuvînt unor aspirații răsărite din viziunea și simțirea maselor populare.

3. Minnesingerii

Minnesingerii, în lumea germanică, au puncte de corespondență cu truverii și trubadurii francezi sau flamanzi.

Poezia trubadurilor celebra mai cu seamă fapte vitejești sau cînta iubirea, ca putere sufletească în stare să inspire și să răsplătească vrednicia cavalerilor. Arta *minnesingerilor* n-a rămas nici ea străină de suflul acțiunilor epice; dar, dezvoltîndu-se după constituirea epopeii eroice, ca fond tematic, s-a aplecat spre teme mai blînde, cu sentimentul naturii și al iubirii, cu observarea vieții și pe alocuri cu reflecții filozofice.

Minnesinger, în traducere directă, înseamnă cîntăreț de dragoste (*minne* — dragoste, *singen* — a cînta). Denumirea se cunoaște din secolul al XII-lea, cînd era dată poeților lirici. Cu timpul, acest înțeles s-a lărgit. În secolul al XVI-lea, *minnesinger* era sinonim cu poet și cîntăreț. Instituția s-a bucurat de trecere mai întîi în Renania și a culminat în Austria, loc de leagăn al unei părți din epopeea germană, unde la curtea ducală din Viena, sub Leopold al IV-lea de Babenberg, lirica feudală germană a atins strălucirea ei maximă. Pe măsură ce s-a dezvoltat, cuprinzînd în raza sa și celelalte teritorii germane, a suferit influențe din partea forurilor și organizațiilor religioase, a seniorilor feudali precum și a truverilor francezi sau flamanzi.

La început, *minnesingerii* compuneau o poezie intimă, de gen madrigalesc, imitată în parte după cîntăreții provensali. În secolul al XIII-lea s-a dat semnalul unei reacțiuni importante. În fruntea ei trebuie să amintim pe Heinrich von Veldeke (născut între 1140 și 1150, mort în 1210), autorul poemului epic *Eneit* (Eneida), inspirat după o versiune provensală a

operei virgiliene. Autorul se preocupă să redea colorituri germane, să se apropie de realități locale. Mișcarea începută duce la îmbogățirea temelor: fapte diferite ale vieții, evenimente politice și religioase, aniversări de figuri istorice, prelucrări de legende ș.a. Inițial, cîntecele trebuiau executate în cadrul liturghiei; cu timpul, unele au degenerat în alegorii elucubrante. Înregistrăm și proverbe ori maxime pentru principi, cu notă didactică. Acestea cuprindeau reflecții asupra vieții, judecăți asupra oamenilor, sfaturi, principii de guvernare.



Walther von der Vogelweide. În *Grosse Heidelberger Liederhandschrift* (Bibl. Univ., Heidelberg).

De obicei, *minnesingerii* își rosteau singuri producțiile, acompaniindu-se cu sunete de vielă ori de chitară. Cîntecele lor erau învățate pe dinafară de către poeți-nomazi, care își formau astfel repertorii profesionale. Cu timpul, din aceste repertorii s-au întocmit culegeri. De la unele din acestea — cele mai vechi datînd din ultima parte a secolului al XIII-lea — ni s-au păstrat vestigii interesante. Deducem că versificația nu era privită ca un apanaj al poeților, ci ca o modă și un aspect al vieții cavalerești. Îi găsim pe acești poeți, în majoritatea lor cavaleri, răspîndiți la diferite curți regale și princiare; era în stilul timpului ca acestea să le ofere protecție și considerație.

Principalul reprezentant al *minnesangului* este Walther von der Vogelweide (1170—1228), supranumit „maestrul maeștrilor", favorit al curții din Viena și al altor curți germane. Numeroasele lui peregrinări l-au pus în contact cu vaganții, i-au dat posibilitatea să cunoască specificul cîntecului popular german, să se apropie de viața oamenilor simpli, pe care i-a iubit și cărora le-a închinat accente pătrunzătoare ale inspirației sale: „Iubesc pe oamenii cărora le e dragă viața..."; „îi înțeleg pe cei care suferă, mă simt aproape de durerile lor..." E autor de cîntece de dragoste, și de iubire a naturii, de ode sacre, de satire politice, de maxime, toate pătrunse de grație, de sensibilitate, de observații juste asupra vieții, de realism viguros, de încredere în om și în puterile sufletului.

Tradiția *minnesangului* numără și alte nume celebre: Heinrich von Ofterdingen, poetul originar din Austria, considerat pe alocuri printre autorii posibili ai *Nibelungilor*, Nikolaus Klingsor, despre care se știe că a luat parte la expediția cruciată a lui Frederic Barbarossa, Gottfried von Strassburg, de la care ne-a rămas o versiune renumită a poemului *Tristan și Isolda*, Wolfram von Eschenbach (mort în 1230), căruia îi datorăm poemul *Parsifal*, Heinrich von Meissen, supranumit Frauenlob (1260—1318), întemeietorul unei asociații de maeștri-cîntăreți la Maiența ș.a.

Desigur, instituția *minnesangului* interesează deopotrivă și istoria artei muzicale. A reprezentat cultura feudală din perioada cruciadelor, influențînd și pe aceea în formare a orașelor; a creat cîntecul strofic *(liedul, liechul)*. Interesează, însă, și mișcarea dramatică. *Minnesingerii* au dat importanță textului poetic, ceea ce însemna o fereastră deschisă înspre constituirea piesei de teatru. Au creat un climat de artă în care nu instrumentul muzical avea primul rol, ci *cuvîntul*. Jonglerii *(Spielleute)*, contaminați de tematica *minnesangului*, au reunit în jurul lor mulțimi populare, cărora au izbutit să le interpreteze nevoile și aspirațiile lor laice. Au inițiat forme de satiră, ceea ce prin dezvoltare avea să ducă la compoziții scenice de proporții mai mari.

4. **Maeștrii-cîntăreți**

Activitatea *minnesingerilor* s-a continuat cu aceea a maeștrilor-cîntăreți *(meistersinger)*.

Minnesingerii avuseseră punctele lor de sprijin în micile principate germane. Prin slăbirea feudalității, aceste principate pierdeau din vechea lor strălucire și importanță. Orașele, în schimb, se dezvoltau. Burghezia, stăpînă acum pe atribute care altădată erau ale nobilimii, simțea nevoia ca la prestigiul politic și economic să adauge și unul intelectual. De aici, tendința de a-și construi o artă a ei, nu prin anularea bruscă a creației vechi, ci prin preluări și transformări ale acesteia. Astfel, de la arta *minnesingerilor* se va trece la aceea a maeștrilor-cîntăreți. Vom găsi în această nouă artă mai puțin lirism, mai puțină vibrare a simțirii; vom constata, însă, mai multă observare a faptelor și un mai pronunțat simț al detaliilor.

În Germania, începînd din secolul al XIV-lea, maeștrii-cîntăreți reprezintă o categorie de poeți naționali, proveniți din rîndurile burgheziei și organizați după regulile severe ale corporațiilor medievale. Truverii, în Franța, erau liberi, independenți; își întocmeau singuri turneele și își puteau alege în voie repertoriile. Erau liberi, deopotrivă, și în modurile de a le interpreta. Maeștrii-cîntăreți, spre deosebire de aceștia, formau asociații stricte, cu legi, cu regulamente interioare de funcționare, cu recompense și penalități. Întîiele lor înfiripări datează din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Istoricul literar german Scherer afirmă că primii maeștri-cîntăreți au fost vaganți. Există indicii că *minnesingeri* vestiți ca Walther von der Vogelweide și Frauenlob au cunoscut instituția *meistersingerilor*, și că acesta din urmă a orientat în vederea acestei instituții o parte din creația lui poetică. Mai mult decît atîta: se afirmă că ar fi fost numiți de către împăratul Otto al IV-lea șefi de școli, în care calitate ar fi primit cununi de aur, daruri, dreptul de a purta blazon precum și o seamă de libertăți speciale. Școala de la Maiența, a lui Frauenlob, a devenit repede vestită, ceea ce a contribuit ca modelul de asociație poetică din acest oraș să treacă și în altele: Strassburg, Colmar, Nürnberg, Augsburg și Ulm.

Instituția *meistersingerilor* s-a format pe îndelete. Vechiul cîntăreț cavaleresc, pe care l-am văzut peregrinînd din ținut în ținut și din castel în castel, făcea și el o școală, în sensul că era însoțit pretutindeni de ajuto-

rul său, întocmai cum în aceeași epocă scutierul înțelegea să-și urmeze cavalerul. Mai tîrziu, cînd poezia a început să nu mai fie nomadă, această legătură dintre maestru și ucenic nu s-a frînt, ci a continuat. În locuința sa, rapsodul se înconjura adesea de tineri care țineau să învețe arta cîntecului. Devenise o tradiție ca tinerii artiști să nu se prezinte în public fără autorizarea unui maestru. Acesta era primul pas; nu mai trebuia mult ca de la o practică particulară să se treacă la ideea generală de asociație, cu atît mai mult că aceasta era în strîns acord cu concepția și modurile medievale de viață.



Fragment din pagina de titlu al unui *Meistergesang* (tipăritură de la începutul secolului al XVI-lea).

Maeștrii-cîntăreți considerau poezia cu criteriile meșteșugului. Învățarea ei trebuia făcută cu ucenicii și trepte stricte. Ideea de poezie era asociată în mod necesar cu ideea de muncă. Toată funcționarea instituției se baza pe această idee. Membrii ei erau ținuți să exercite un meșteșug anumit; faptul, departe de a constitui o piedică pentru preocuparea literară și muzicală, era privit ca o garanție de reușită. Fiecare asociație se străduia să-și aibă școala ei aparte. Nu existau clădiri speciale; se realiza totuși disciplină și atmosferă de școală strictă, indiferent dacă lecțiile se țineau într-o încăpere de han, în clădiri ale administrației sau în corul catedralei și al bisericilor.

Lecțiile urmau un ritual complicat. Școala, luată în întregimea ei, avea caracter static; punea piedici serioase oricărei inspirații mai libere. Lecțiile decurgeau sub supravegherea a trei președinți sau monitori *(Merker)*, constituiți în juriu *(Gemerk)*, avînd ca misiune să însemne cu asprime greșelile și să administreze pedepse. În această atribuțiune, monitorii se conduceau după un cod aspru, aproape barbar, numit *tabulatură*. *Minnesingerii* avuseseră libertatea să compună după fantezia lor. Maeștrii-cîntăreți, dimpotrivă, nu puteau obține titlul decît după treceri succesive prin treptele de ucenic, calfă și cîntăreț-poet. Erau obligați să compună o melodie nouă, în corespondență cu regulile poetice înscrise în tabulatură. Aici se prevedeau treizeci și trei de greșeli, privind — pe lîngă probele muzicale propriu-zise — probe de limbă, de ortodoxie religioasă, de bună stăpînire a vorbirii latine, de prozodie, de subiect, de claritate a expunerii.

Instituția era rînduită în cinci trepte: școlar *(Schüler)*, prieten al școlii *(Schulfreund)*, cîntăreț *(Sänger)*, poet *(Dichter)*, maestru *(Meister)*. Cei din prima treaptă nu cunoșteau încă regulile tabulaturii; ceilalți le cunoșteau. Pentru titlul de poet trebuia să se treacă un examen anumit, constînd din rimarea unei poezii pe o melodie dată, mai bine zis pe unul din tonurile inventate de maestru; pentru titlul cel mai înalt, cel de maestru, candidatul

trebuia să compună atît textul cît și muzica, opera urmînd să fie supusă imediat juriului. Victorioșilor li se dădeau premii; premiul I consta dintr-un lanț de argint de care atîrna un medalion cu chipul regelui David, iar premiul al II-lea dintr-o cunună de flori artificiale.

Dacă am privi activitatea maeștrilor-cîntăreți doar cu ochiul rece al istoricilor și al cercetătorilor de literatură, desigur i-am putea găsi multe umbre. S-a spus, anume, că instituția n-ar fi fost altceva decît o formă de decadență a *minnesangului*. Afirmația este aspră și radicală; are însă și o parte de adevăr. *Minnesingerii* fuseseră poeți adevărați, dăduseră curs înaripat inspirației lor, găsiseră în fantezia și în zugrăvirile lor accente autentice, capabile să exprime moravurile cavalerești ale epocii, în vreme ce maeștrii-cîntăreți porneau cu prezumție și simplificare de la o idee preconcepută, asimilînd poezia cu meșteșugurile obișnuite și legînd învățarea ei de reguli dogmatice. Arta maeștrilor-cîntăreți a început să decline înainte de a-și fi dat toată măsura puterilor ei de creație, din cauză că s-a pierdut în reguli. Burghezii care au patronat-o, atît de apți în treburi economice și municipale, în această direcție mai complexă și mai subtilă a meșteșugului poetic s-au dovedit stîngaci, brutali și orgolioși. Nu înseamnă, însă, că instituția n-a fost fecundă și că din sînul ei nu s-au ridicat creatori de seamă în muzica și literatura germană. Cităm: Hans Rosenblüt, Hans Folz, Hans Sachs. Multe din operele maeștrilor-cîntăreți au trecut în umbră. Cît despre faimoasa tabulatură, departe ca aceasta să fi luat loc respectabil ca o *ars poetica* în rîndul legislațiilor literare ale lumii, a rămas mai mult ca un monument de ciudățenie, nu fără respect pentru poezie, dar fără destulă sensibilitate pentru valorile și funcțiunile acesteia.

E bine, însă, să nu ne oprim cu judecata noastră aici. Manifestarea maeștrilor-cîntăreți mai poate fi privită și sub alte unghiuri. Nu s-a ridicat, în totul, la opere de poezie superioară; trebuie să admitem, însă, că în atmosfera ei au stăruit preocupări de literatură, de instrucție, de metodă, de disciplină intelectuală. Reținem ideea de a se lega arta cu munca; cu timpul, această idee va cîștiga cristalizări importante. Prin acțiunea acestor școli, în care instrucția muzicală și poetică erau ținute să se întregească cu activități practice, burghezia și-a mărit orizontul de cunoaștere.

Manifestările maeștrilor-cîntăreți se înconjurau de rigoare; rămîneau însă în ele destule părți naive, amestecuri de adevăr uman și poezie. Amintim, de exemplu, reuniunile maeștrilor-cîntăreți din zilele de sărbătoare și chiar din zilele obișnuite de lucru, în a căror atmosferă pluteau note de cinste, de bună-credință, de afectivitate familială. Dorința acestor oameni de a se instrui trebuie privită cu simpatie și prețuire. O putem număra printre factorii psihologici care au contribuit la edificarea și propagarea reformei luterane. În climatul sufletesc și moral al mai multor orașe germane de vază, în secolele XIV—XVI, existența maeștrilor-cîntăreți s-a înscris cu putere. Strălucirea Nürnbergului, în secolul al XVI-lea, are în centrul ei pe Albrecht Dürer pictorul și pe Hans Sachs maestrul-cîntăreț. Cînd Wagner a ales cadrul acestui oraș pentru opera sa, opunînd unor maeștri îmbîcsiți de reguli și tradiții pe un poet tînăr, avîntat, cu focul dragostei și al artei în suflet, n-a procedat la întîmplare, ci a avut în minte fapte,

imagini, semnificații și înțelesuri constituite din viața istorică și poetică a lumii germane.

Maeștrii-cîntăreți, continuînd în bună parte tradiția *minnesangului* au slujit ideea de teatru în două feluri: unul implicit, prin aceea că arta și repertoriile lor includeau și o latură scenică, prin participarea unui factor executant și a unui public ascultător; altul mai direct, întrucît din inspirația acestor cîntăreți, ca într-o prelungire naturală a meșteșugului lor, s-au născut și o seamă de opere dramatice propriu-zise, semnificative pentru începuturile teatrului profan în Germania medievală.

5. Jocurile de carnaval. Maeștri-cîntăreți, autori de opere dramatice

Ne aflăm către sfîrșitul secolului al XV-lea, într-o epocă în care lumea germană începea să fie din ce în ce mai frămîntată de ideile Reformei. Spiritul acesteia, în plină dezvoltare, tindea ca în sfera faptelor bisericești să cuprindă și alte activități ale societății. Poezia germană va găsi în inițiativa protestantă puncte noi de sprijin și de afinitate, ceea ce o va ajuta și mai mult ca formele ei să reflecte situații, stări de spirit, îngrijorări ale epocii: conflicte între principi și orașe, o țărănime săracă ținută la marginea societății, oarecare izolări de restul lumii europene, greutăți în creștere, unele din ele apăsătoare.

În secolul al XV-lea, anume improvizări scenice (farse, sotise), care pînă atunci avuseseră doar existență orală, încep să fie fixate în scris. Forurile clericale le vor detesta și condamna, ca periculoase pentru morala comună și contrarii predicației creștine; publicul, însă, format din elemente aristocratice izolate și din locuitorii obișnuiți ai orașelor, le prețuia mult și le simțea nevoia. Într-o lucrare importantă *(Fastnachtsspiele aus dem XV. Jahrhundert*, 1853*)*, care a stabilit asupra teatrului medieval priviri sigure, istoricul literar A. Keller ne-a dat o culegere de o sută treizeci și două de asemenea texte dramatice. Sub haina lor de comedie găsim indicații și descripții sugestive asupra moravurilor contemporane ale societății germane. Li se spuneau, în genere, jocuri de carnaval *(Fastnachtsspiele)*. În primul moment, puneau în scenă numai subiecte comice: incidente de menaj, certuri între părinți și copii, conflicte între vecini, întîmplări nostime din piețe sau de pe ulițe ș.a.; mai tîrziu s-au adăugat și unele episoade de o factură romanescă, tinzînd oarecum spre o formulă literară mai constituită și deci mai detașată de maniera repertoriului carnavalesc. Sub raport poetic, realizarea lor lăsa de dorit: imagini copiate brutal și fără artă din natură, glume rudimentare, vocabular primitiv, un stil aspru, lipsit de frumusețe și de echilibru.

Aceste jocuri de carnaval erau interpretate pe scenă de către tineri amatori proveniți din rîndurile burgheziei. Se asociau în vederea unor reprezentații anumite, deci fără să dea colaborării lor un înțeles de confrerie. Aparatul punerii în scenă se reducea la minimum. Nu existau decoruri; cîteodată nu se găsea nici măcar o estradă. Actorii jucau la același nivel cu spectatorii, majoritatea acestora stînd în picioare. Reprezentația era deschisă de către un personaj numit *Praecursor* sau *Exclamator* (în limba germană: *Einschreier*), care după ce saluta auditoriul anunța subiectul piesei. Oarecum,

acesta îndeplinea și funcțiunea de regizor, adică de conducător al spectacolului. Arta dialogului se afla încă în fașă. Actorii se perindau unul după altul, se numeau, își debitau tirada și apoi se retrăgeau. La sfîrșit, *praecursorul* reapărea pe scenă ca să ceară publicului scuze pentru scăderile piesei, cuvintele întrebuințate și jocul actorilor. După reprezentație urmau petreceri cu dans și băutură. Femeile erau admise doar ca spectatoare; pe scenă, rolurile feminine erau deținute numai de către bărbați.

Cît despre autorii acestor jocuri, ne-au parvenit doar cîteva nume. Din fericire sînt nume de seamă, reprezentative pentru literatura germană veche.

Hans Rosenblüt (sau Rosenplüt) a trăit în secolul al XV-lea. Contemporanii săi l-au supranumit *Schnepperer* și *Schwätzer*, adică gură-rea și vorbăreț. Era topitor de aramă și armurier; conta ca membru important în asociația maeștrilor-cîntăreți din Nürnberg. Istoria literară germană îl consideră înaintașul poetic al lui Hans Sachs; reprezintă ca și acesta o încarnare germanică a vieții de burg medieval. Mai multe curți senioriale ale timpului l-au încărcat de onoruri; faptul însă nu l-a clintit nici o singură clipă din legăturile lui sufletești cu viața de corporație. A luat parte la luptele cetății lui natale împotriva unor principi vecini, ca și la războaiele cu husiții. Ca scriitor, a încercat aproape toate genurile timpului: povestiri (unele din ele cu vervă, cu spumă, în manieră italienizantă), relatări epice de evenimente contemporane, cîntece lirice, *priamule* (gen de poezii germane, populare în secolele XIII—XIV, compuse din maxime grupate în formă de epigramă și punctate cu observații satirice) etc. Dar principala sa manifestare scriitoricească va fi cea de teatru. Hans Rosenblüt este primul scriitor notoriu care a rupt cu tradiția misterelor, considerînd că scena de teatru trebuie să slujească și pentru alte subiecte, în speță fapte și moravuri din viața populară, comemorări istorice, conținuturi de felul celor din romanele cavalerești. A fost supranumit un „Thespis al scenei germanice". Consacrarea e poate exagerată, întrucît Hans Rosenblüt n-a produs în teatru decît piese de carnaval. Trebuie totuși să reținem că acestea erau primele piese germane care purtau numele unui autor și care prin mulțimea de personaje aduse pe scenă (țărani, negustori, nobili, cardinali, episcopi, seniori ș.a.) dădeau indicații sigure pentru întemeierea unui teatru profan.

Îi sînt atribuite lui Hans Rosenblüt cincizeci și patru de piese, dar fără certitudine de autenticitate. În atmosfera lor găsim o notă de fantezie populară, dispusă spre umor și plină de bună dispoziție. Poetul nostru are ambiții mai mari decît confrații săi; subiectele lui sînt mai noi, mai îndrăznețe, neascunzînd nici o clipă voința lor protestatară. Exprimă puncte de vedere ale burgheziei, ca factor progresist, în luptă cu feudalitatea.

Iată, de pildă, jocul intitulat: *Despre papă, cardinali și episcopi.* Un cavaler se plînge papei că suveranii bisericii, întocmai ca suveranii laici, departe de a ajuta poporul, mai degrabă îl apasă. Identificările timpului ne spun că aluzia nu era inventată, ci se referea la cazul precis al episcopului de Würzburg. Un episcop, chemat să dea socoteală de faptele sale, dezvoltă, nu fără oarecare cinism, teza că interesele bisericii merg mînă în mînă cu acelea ale principilor. Dacă biserica ține să-i aibă sprijinul, trebuie ca și ea la rîndul ei să-i ajute. Cînd ducelui i se pun în față actele de brigandaj împotriva țăranilor, acesta, departe de a-și pierde cumpătul, răspunde cu cruzime:

„Să lăsăm pe Dumnezeu să hotărască singur; țăranii și orașele s-ar îmbogăți prea mult dacă le-am da pace!“ De aici, concluzia: să se prelungească războiul cît mai mult! E singura cale prin care „nemernicii“ de burghezi vor fi împiedicați de a strivi pe nobili cu luxul lor, de a le doborî privilegiile, de a le scoate pămînturile în vînzare, de a-i goni din castele.

Există în piesă și un personaj al nebunului, în ale cărui calambururi găsim accente de înțelepciune practică, obișnuită. E caracteristică, mai cu seamă, apariția lui la sfîrșitul piesei. Arată în ce fel nobilii trăiesc numai în jocuri și desfătări, cum nu știu altceva decît să rupă lăncile în serbări cavalerești ca să cucerească admirația femeilor, cum, sărăciți de atîta risipă, își amanetează cu ușurință domeniile și cum după aceea nu visează altceva decît să pornească războaie inutile pentru a și le obține îndărăt. În concluzie, sfătuiește pe spectatori: „Nu mai cumpărați nimic din proprietățile pe care vi le oferă; nu le mai împrumutați nici un ban; în felul acesta, îi veți sili să încheie pacea!“



Fragment din pagina de titlu al unui *Meistergesang* de Hans Folz. Tipăritură din 1480.

Simțim prin toate acestea că ideile Reformei, cu implicațiile lor sociale și morale, se aflau în mers; scena comică germană le-a sprijinit din primul moment.

Jocurile *Coroana* și *Mantaua Lunetei* împrumută subiecte din literatura cavalerească. Pot fi considerate, oarecum, ca piese complementare sau ca două părți distincte ale unei piese unice. În prima piesă este vorba de o coroană fermecată pe care nu și-o pot potrivi pe cap decît soții fideli și care celorlalți face să le crească imediat coarne; în cealaltă piesă — reversul feminin al celei dintîi — e în joc o manta la fel de fermecată, care se strînge și se micșorează după cît e de credincioasă femeia ce-ar vrea s-o îmbrace. Această idee, de a se proba printr-un act simbolic fidelitatea soților, este frecventă în literatura medievală.

Piesele lui Rosenblüt sînt scrise cu vervă, însă fără meșteșug scenic. Rămîn totuși interesante prin aluziile lor la situațiile vremii și prin zugrăvirea de moravuri contemporane. Nota lor grotescă a fost bine primită; publicul se amuza, recunoscînd în ea situații ale zilei.

Hans Folz, alt maestru-cîntăreț vestit, se situează în a doua jumătate a secolului al XV-lea. S-a născut la Worms, dar a trăit la Nürnberg, oraș de care și-a legat în mod definitiv numele. A continuat să practice meseria sa de bărbier și de chirurg, chiar și după ce a devenit vestit ca poet. E un emul al lui Rosenblüt; reprezintă aceleași genuri poetice ca acesta. În povestirile sale, unele cu subiecte împrumutate de la italieni, altele inspirate din viața cotidiană ori din cărțile populare, s-a complăcut într-o notă ușoară, de superficialitate frivolă, adeseori cu aplecări licențioase.

Ca autor dramatic, Hans Folz a dat la iveală un număr restrîns de jocuri de carnaval: patru în mod sigur, șapte probabil. Îi găsim numele în epilogurile pieselor; aceasta ne face să credem că tot el era și regizorul. Subiectele dezvoltate ni-l arată ca mai învățat decît Rosenblüt, dar cu mai puțină vervă scenică decît acesta.

Cea mai cunoscută piesă a lui Hans Folz este *Jocul regelui Solomon și al lui Morolt* (în unele versiuni, Markolf). Subiectul este luat dintr-un poem german vechi, datînd probabil din secolul al XII-lea și ajuns apoi sub diferite prelucrări în cărțile populare. Înțelepciunii orgolioase a regelui i se opune cu robustețe bunul-simț al unui om simplu.

Morolt se află la curtea lui Solomon, unde nu pierde nici un prilej de a lua în derîdere pretinsele acte de înțelepciune ale regelui. Merge pînă la a-i critica chiar și vestita judecată asupra femeilor cu pruncul. Cum ia de bune cuvintele femeilor, din moment ce se știe că acestea sînt creaturi născute pentru minciună? Regele, furios, protestează. Dar Morolt, abil, izbutește să-l convingă. Curînd, regele află că Morolt l-a înșelat. Îl condamnă la moarte, pentru a nu-i mai asculta sfaturile periculoase. Ca ultimă grație, lasă pedepsitului libertatea de a-și alege copacul de care va fi spînzurat. Morolt atîta aștepta; cu un nou șiretlic se va salva, jucînd astfel cîte o festă atît regelui cît și călăului.

Numele acestor autori s-au imprimat puternic în mentalitatea epocii, deși creația lor de teatru rămîne în marginea unei creații literare exigente. Burghezia i-a apreciat; piesele în cauză i-au oferit nu numai un divertisment ocazional, ci oarecum și o tribună, un mijloc de a difuza idei, de a schița lupte. Ca formulă de artă, n-au trecut de stadiul unor improvizări.

Ni s-au păstrat și jocuri de carnaval ai căror autori au rămas neidentificați. Unele s-au bucurat de notorietate. Cuprindeau, în genere, aceleași subiecte. Publicul vremii le cerea cu interes, pentru că se recunoștea în ele.

Cu timpul, sub influența polemicilor religioase, tonul acestor piese va deveni aspru și agresiv. Jocurile de carnaval, ca și jocurile *Pasiunii*, reprezintă în vechea literatură germană genuri care la un moment dat s-au oprit. După ele, imediat, s-ar părea că a urmat un gol. Vom întîlni un impuls remarcabil abia peste un număr de decenii, tot printr-un maestru-cîntăreț, Hans Sachs, însă nu în condițiile arătate, ci într-o conjunctură nouă, stăpînită de spiritul Reformei.

Jocurile de carnaval au avut un puternic punct de sprijin la Nürnberg, mare centru comercial, așezat la întretăiere de drumuri între Italia și Germania. De aici au iradiat pe o arie largă, alcătuind în lumea germană un factor de unitate spirituală națională și, în același timp, o ușoară propagare de elemente renascentiste din Sud.

TEATRUL PROFAN FRANCEZ ÎN EVUL MEDIU

1. Adam de la Halle

Cele mai vechi producţii de comedie franceză, compuse într-o notă cu adevărat dramatică, se datoresc lui Adam de la Halle, truver şi menestrel celebru din Artois, născut la Arras în jurul anului 1230 şi mort la Neapole în 1286. Poetul — i se mai spunea şi Adam le Bossu — provenea dintr-o familie burgheză şi se pregătea să intre în cariera ecleziastică. Dragostea lui pentru o fată tînără, cu care de altminteri s-a şi căsătorit, l-a abătut de la această hotărîre. Către sfîrşitul vieţii, în 1282, a plecat în Sicilia, întovărăşind pe Robert al II-lea, conte de Artois. La curtea din Neapole, comediile, jocurile şi cîntecele poetului — era şi muzician — au fost primite cu însufleţire.

Adam de la Halle a scris în dialectul picard. Cîntecele, sonetele şi motetele sale aveau graţie şi sentiment. Însă ceea ce îi fixează ca poet reputaţia literară, sînt operele sale dramatice, cu atît mai mult cu cît acestea reprezintă într-o epocă dominată de teologie şi de drame liturgice primele afirmări de teatru francez profan.

Le jeu de la Feuillée (Jocul frunzişului), compus în a doua jumătate a secolului al XIII-lea (1276—1277?), constituie un fel de autobiografie dramatică în care poetul ne înfăţişează nefericirile sale domestice. Acţiunea e condusă satiric, cu dialoguri scînteietoare. O dată cu nefericirile din propriul mariaj, aflăm şi despre diferite aventuri intime din familia autorului sau din cercul lui de prieteni. Defilează pe dinaintea ochilor noştri figuri notabile din societatea Arrasului. Ni se dă un tablou de moravuri, pe cît de viu, pe atît de amar, în care autorul nu se cruţă pe sine, după cum nu-i cruţă nici pe alţii. Sînt zugrăvite cu umor şi cu vervă, în special, iluziile tinereţii şi dezamăgirile căsniciei. Realismul crud şi îndrăzneţ din unele pasaje se împleteşte cu accentele de fantezie bogată şi capricioasă din altele.

Cîndva poetul era îndrăgostit de soţia sa; în prezent, însă, căsnicia a început să-l obosească: „...Cine s-ar fi putut feri la început? Iubirea m-a surprins în acel punct în care un îndrăgostit se izbeşte de două ori dacă încearcă să se apere; aceasta pentru că sîngele a început să fiarbă în mine în năvala tinereţii, cînd faptul e mai dulce ca oricînd... Era vară, totul era senin şi frumos, mîngîietor, verde şi vesel, cînd păsărelele mă fermecau cu cîntecele lor. Mă aflam într-o pădure de arbori înalţi, lîngă un izvor ce curgea

limpede pe un pat de nisip scînteietor, cînd am zărit fermecat chipul acesta care azi îmi pare galben și veștejit. Atunci, îmi ieșea înainte surîzînd, iubitoare, delicată; astăzi, o văd groasă, rău făcută, tristă și cicălitoare."

Poetul continuă pe același ton. Părul iubitei, altădată mătăsos și lucitor ca aurul, îi pare șters și lălîu; pe fruntea ei nu mai vede decît zbîrcituri; sprîncenele nu mai sînt arcuite, negre și subțiri, ci împrăștiate în dezordine; gropițele din obraz au dispărut; ochii mari, cu privirea lor pătrunzătoare, și-au pierdut vechea lor expresie; mîinile nu mai au grație și mișcare. Rînd pe rînd, poetul evocă trăsături care în trecut l-au fascinat, dar care azi mai sînt doar umbre.

Atît de îndrăgostit pe vremuri, acum poetul nu-i mai găsește soției sale nici un farmec. Tatăl său, maestrul Henric, ar vrea ca fiul să plece la Paris, pentru a face studii înalte și a deveni un cleric cu vază. Dar maestrul Henric este zgîrcit și nu consimte să suporte cheltuiala călătoriei. Aici, autorul găsește prilejul potrivit pentru a cita pe zgîrciții vestiți din Arras, prinși într-un unghi satiric.

Întîlnim aluzii licențioase, îndreptate malițios împotriva medicilor și călugărilor. Unei femei, care se văita de dureri în abdomen, medicul îi spune doctoral: „Aceasta e din cauză că te-ai culcat pe spate". Călugărul care cerea ofrande în numele sfîntului Acaire, patronul medieval al nebunilor, îl laudă după cum urmează: „Nu există, de aici și pînă în Irlanda, vreun sfînt care să facă minuni mai mari. Gonește dușmanul din trupurile oamenilor și vindecă nebunia. Iar femeile, fie și cele idioate, n-ar avea ceva mai bun de făcut decît să vină în mănăstirea noastră; vor pleca de aici mulțumite, pentru că sfîntul are multă înțelegere."

Acțiunea piesei se desfășoară într-o noapte de feerie; suflul acesteia o domină tot timpul. Ideea e luată dintr-o tradiție populară, larg răspîndită în epocă. Zînele Morgue, Magloire și Arsile vin în mijlocul pădurii, iar Mesnie-Hellequin trimite un mesager, care să le protejeze în timpul călătoriei. (Acest Mesnie-Hellequin era în imaginația populară un personaj asemănător cu Oberon din mitologia scandinavă, după cum Morgue ar putea fi comparată cu Titania din feeria lui Shakespeare). Morgue și Arsile fac bune urări gazdelor. Magloire, în schimb, este ofensată că nu i s-a făcut o primire aparte și prevestește numai neplăceri; poetului îi urează să rămînă la Arras, suportînd mai departe tovărășia soției sale.

Se pare că festinul zînelor — fiicele aerului — se desfășoară cu completări de muzică și de dans, de unde putem deduce că în secolul al XIII-lea reprezentarea acestei piese se asemăna cu opera comică de mai tîrziu.

Jocul lui Robin și Marion — într-o denumire mai generală *Jocul păstorului și al păstoriței* — dramatizează un subiect tipic în arta provensală a vremii.

Robin și Marion sînt nume tradiționale. Ele desemnau, în evul mediu, pe îndrăgostiții campestri. Iubirea curată dintre cei doi tineri este tulburată de intervenția cavalerului Aubert, răpit de frumusețea fetei. Aceasta îi răspunde cu simplitate că Robin este singurul bărbat pe care l-ar putea iubi. Totuși, cavalerul reînnoiește intervenția. Văzîndu-se mereu refuzat, încearcă s-o răpească cu forța. Fata se apără cu îndîrjire, așa încît cavalerul este

silit s-o lase liberă. A fost mai curajoasă, mai energică decît logodnicul ei. Pînă la sfîrșit, tinerii se regăsesc și își cad unul altuia în brațe.

Acțiunea e simplă. Lipsesc complicațiile scenice ; de aceea era ușor reprezentabilă, fie pe o estradă improvizată, fie chiar într-o grădină, sub cerul liber. Piesa a fost scrisă la Neapole, pentru curtea de acolo. Asupra decorului, textul nu dă indicații. E probabil că acesta se reducea la niște panouri schematice întocmite de menestreli. Cu privire la locul acțiunii, există o mențiune: *campagne*. Presupunem că acțiunea se petrecea în două locuri: în pădure, unde cavalerul întîlnește și încearcă să răpească pe Marion, și în sat, unde Robin vine să ia prieteni și muzicanți la petrecere.

Piesa este o *pasturelă*, adică o producție lirică, în formă versificată, însoțită de dans și cîntece, avînd a reprezenta, cu o seamă de peripeții inerente, dragostea dintre un păstor și o păstoriță. Găsim în ea lumină, frăgezime, tinerețe, optimism. Totul e încărcat de sinceritate și omenesc. Pe cei doi eroi iubirea îi face încrezători în viață. Mișcările lor au naturalețe și adevăr. Prînzul lor cîmpenesc, compus din pîine, brînză și mere, plutește într-o atmosferă de fericire. După masă, tinerii petrec cu voioșie în dans, cîntec și jocuri cu îndrăzneli șăgalnice dar discrete. Robin conduce tresca[1] atît de meșteșugit, încît Marion, cuprinsă de admirație, îi iartă ezitările și mica lașitate.

Piesa cuprinde și o semnificație socială. Deslușim situația morală a țărănimii față de seniorii vremii. Anumite moravuri medievale sînt spuse și criticate aproape pe față. Într-un fel, se anticipează cu cinci secole tema din *Nunta lui Figaro* a lui Beaumarchais. Bineînțeles, trebuie să precizăm că Robin, cu dările lui îndărăt în fața nobilului, nu este încă un Figaro, angajat în luptă directă și hotărîtă cu contele de Almaviva. Recunoaștem, însă, că din piesă transpare o notă de emancipare, un protest, un gest de apărare a ființei umane în numele unor sentimente scumpe și al dreptului la viață.

Partea muzicală cuprinde douăzeci și șase de bucăți, distribuite în nouă secțiuni. Ni s-au păstrat partiturile, aparținînd tot lui Adam de la Halle; melodiile au caracter epic și dansant. Se remarcă prin motive pline de culoare, prin periodicități ale structurii (semicadențe, cadențe), prin adaptări precise ale ritmului la mișcările de dans. Erau compuse, mai cu seamă, pe gustul păturilor largi ale populației orășenești. Din aceste melodii, unele continuă încă să fie cîntate.

Școala franceză atribuie *pasturelei* lui Adam de la Halle un loc definit și în istoria formelor muzicale.

Cazul lui Adam de la Halle, în secolul al XIII-lea, este oarecum un caz izolat. Autorul n-a imitat pe nimeni și nici n-a avut imitatori. Rutebeuf, într-adevăr, i-a fost contemporan; dar în teatru acesta contează doar prin *Miracolul lui Teofil*, deci într-o altă ordine de producții dramatice. Pînă în secolul al XV-lea vom înregistra în creația comică franceză o pauză. E

[1] Dans popular; dansatorii se țin de mînă, formînd un lanț lung ale cărui evoluții sînt comandate de un conducător.

posibil ca textele din această epocă să se fi pierdut; e posibil, de asemenea, ca acele apărute în secolul al XV-lea să nu fie texte cu desăvîrşire noi, ci regenerări ale altora mai vechi, adaptate gustului contemporan.

2. Moralităţile

Cercetarea sistematică a stabilit pentru teatrul profan francez din evul mediu (secolul al XV-lea şi prima jumătate a secolului al XVI-lea), următoarea clasificare: moralităţi, farse, sotise, monologuri şi dojeni vesele. Această împărţire, deşi devenită clasică, comportă încă discuţii; speciile amintite îşi împrumută reciproc substanţe fără ca între ele să existe delimitări precise.

Iniţial, prin *moralitate* se înţelegea un poem didactic, avînd în centrul lui o idee morală sau filozofică. Mai tîrziu, această intenţie a trecut şi în teatru, constituindu-se astfel moralitatea dramatică. Şi-a asociat, cu timpul, elemente comice şi satirice; dar intenţia de bază a rămas mai departe educativă şi moralizatoare. Producţiile genului evoluează între extreme: de la seriozitatea gravă a misterelor pînă la veselia burlescă a farselor.

S-a propus ca moralităţile să fie incluse în aceeaşi familie spirituală cu misterele. De fapt, cele două genuri se deosebesc mult; în vreme ce misterele pretindeau că aduc pe scenă evenimente petrecute, deci cu o anume certitudine istorică, moralităţile folosesc acţiuni fictive, construite în genere cu mijloace alegorice. Şi misterele puseseră în scenă o seamă de personaje alegorice: Justiţia, Caritatea, Mizericordia, Păcatul ş.a. Moralităţile, însă, vor da acestui procedeu extinderi largi, cu forme şi proporţii cîteodată absurde. Sub influenţa sistemului alegoric întrebuinţat în *Roman de la Rose*, ca şi sub acţiunea unei scolastici cu subtilităţi ciudate, înclinată să asocieze teologiei tot felul de apariţii stranii şi bizare, autorii de moralităţi se întrec în a denumi caractere şi situaţii omeneşti prin personificări abstracte: Bien-Avisé (Ales), Mal-Avisé (Damnat), Bonne-Fin (Reuşită), Malle-Fin (Pieire), Jeûne (Post, Renunţare), Oraison (Predică), Aumône (Milostenie), Espérance-de-longue-vie (Nădejde de viaţă lungă), Honte-de-dire-ses-péchés (Ruşine de a-şi mărturisi păcatele), Désespérance-de-pardon (Pierderea nădejdii în iertare), Limon-de-la-terre (Nămolul pămîntului), *Sang d'Abel* (Sîngele lui Abel), *Chair* (Carne), *Esprit* (Spirit), *Vigiles-des-morts* (Rugăciuni pentru morţi) etc.[1] Nu lipseau nici anumite tururi de forţă, împrumutate deopotrivă din procedeele scolastice. Un exemplu: cele patru stări *(états)* ale vieţii erau figurate prin patru personaje ale căror nume reunite formau un hexametru:

Regnabo, Regno, Regnavi, Sum-sine-regno.

Subiectele urmează în mod strîns indicaţia din titluri. Îşi impuneau să predice virtutea, să denunţe vicii, să înfăţişeze tabloul relelor ce pîndesc existenţa omenească şi să zugrăvească soarta cuvenită celor răi, atît pe

[1] Transpunerile în româneşte sînt aproximative. Traducerea lor literală nu poate reda decît imperfect — pe alocuri nici chiar atîta — sensul exact, de factură şi expresie scolastică, al denumirilor în cauză.

pămînt, cît şi în „viaţa viitoare". Se străduiau ca fiecare pasiune omenească încorporată într-un viciu sau într-o virtute să-şi găsească expresia şi personificarea scenică. Se proceda adesea prin contraste morale: viaţa celui rău era privită în opoziţie cu a celui bun, unul trebuind să coboare în infern, iar celălalt să se urce la cer. Se refereau nu numai la păcate mari, făcute să „indispună" divinitatea, ci şi la scăderi omeneşti obişnuite, putînd să depăşească măsura, să-i învrăjbească pe oameni sau să strice linia bunei-cuviinţe: lăcomia, gelozia, rivalităţi de diferite feluri, ingratitudinea filială ş.a. Într-o mică măsură moralităţile au cultivat şi subiecte istorice sau legendare; sub acest raport au unele vecinătăţi cu miracolele din secolul al XIV-lea.

Prin apariţia şi dezvoltarea Reformei, moralităţile au fost prinse în lanţul frămîntărilor şi pasiunilor religioase. Ambele tabere în luptă le-au folosit: protestanţii pentru a îndrepta prin ele atacuri aspre împotriva bisericii oficiale, catolicii pentru a-şi combate adversarii.

Teatrul francez dispune de o importantă colecţie de moralităţi compuse în secolul al XV-lea şi într-o primă parte a secolului următor. După această epocă, caracterul genului s-a modificat. Vor apărea, sub aceeaşi denumire, mici drame cu subiecte domestice capabile ca prin nota lor caldă să atingă inimile spectatorilor şi să le sugereze directive de viaţă. Precizăm că aceste directive nu mai aveau în vedere edificarea religioasă, ci fapte de comportare socială în genere. Prin ele, genul propriu-zis de *moralitate* declina; în schimb, apare germenul unei forme noi: drama burgheză.

Curînd după 1550 moralităţile, ca formă medievală de teatru, şi-au încetat existenţa.

Un model de moralitate cu subiect religios, avînd ca temă conducătoare lupta dintre pornirile bune şi pornirile rele ce stăpînesc inima omenească, găsim în piesa *Bien-Avisé et Mal-Avisé*. În cele opt mii de versuri se reprezintă două vieţi: a unui ales şi a unui damnat.

La început, Bien-Avisé şi Mal-Avisé merg pe aceleaşi drumuri de viaţă. Curînd, însă, se vor despărţi. Bien-Avisé se leagă de Raţiune (Raison); Raţiunea îl conduce la Credinţă (Foi); Credinţa îl înfăţişează Căinţei (Contrition); Căinţa îl încredinţează Confesiunii (Confession). Pe drum, Umilinţa (Humilité) îl iniţiază, determinîndu-l să-şi lepede încălţămintea, ca semn de credinţă. În acest timp, Mal-Avisé urmează o direcţie opusă. Mai întîi pun stăpînire pe el Îndrăzneala (Oisance) şi Neascultarea (Rébellion). Sub influenţa acestora, se înfundă în taverne, avînd ca tovarăşi Nebunia (Folie) şi Desfrînarea (Hoquelerie-Débauche). Aceşti tovarăşi nu fac altceva decît să-l speculeze: după ce vor mînca pe socoteala lui ruinîndu-l, îl vor părăsi.

Bien-Avisé îşi continuă cursa. Cunoaşte succesiv o seamă de personaje valoroase; fiecare din acestea îl învaţă disciplina de sine şi îl pregăteşte pentru o viaţă morală mai adevărată. Personajele sînt: Penitenţă (Pénitence), Mulţumire (Satisfaction), Milostenie (Aumône), Post (Jeûne), Rugăciune (Oraison), Castitate (Chasteté), Abstinenţă (Abstinence), Ascultare (Obédience), Silinţă (Diligence), Răbdare (Patience), Prudenţă (Prudence), Onoare (Honneur), Soartă (Fortune). Aceasta din urmă arată oamenilor două figuri: una senină, surîzătoare; alta tulbure, înfiorătoare. La roata pe care o învîrteşte sînt înhămaţi patru oameni, fiecare constituind în mîinile ei o jucărie şi toţi la un loc personificînd urcuşurile şi coborîşurile puterii:

Regnabo (Voi domni), Regno (Domnesc), Regnavi (Am domnit), Sum-sine-regno (Sînt fără domnie).

Ce face în acest timp Mal-Avisé? Îl vedem victimă a Sărăciei (Paupérité), a Nenorocului (Malle-Chance) și a Furtului (Larcin). Prins de vicii, acestea îl conduc spre Pieire (Malle-Fin). La întrebarea acesteia, Mal-Avisé declară că nu se căiește de drumul pe care a umblat. Diavolii aleargă să se joace cu sufletul lui, care este acum prada lor. O dată cu el, se mai precipită în infern Regno și Regnabo. La masa lui Satan, Mal-Avisé va trebui să înghită mîncăruri diabolice.

În ce privește pe Bien-Avisé, acesta va muri în apoteoză, în mîinile Bunului sfîrșit (Bonne-Fin). Regnavi și Sum-sine-regno, mai întîi penitenți, apoi absolviți, vor avea aceeași soartă.

Dar caracterul religios nu este unicul. Există și moralități întemeiate pe argumente de morală laică, obișnuită. Sub acest raport, deosebit de caracteristică este *La Condamnation de Banquet* (Condamnarea Ospățului), compusă de Nicolas de la Chesnaye, medicul regelui, și publicată întîia oară în 1507. Piesa e celebră, mai cu seamă prin mulțimea ei de aluzii la evenimentele epocii. De altminteri, a și fost dedicată regelui Ludovic al XII-lea. Intenția didactică ne este comunicată chiar de către autor, în prefața operei. Aflăm din aceasta: întîi pornirea lui de a disprețui și de a combate lăcomia, orgia, beția și voracitatea ; apoi, prin opoziție, dorința de a aduce laude măsurii, sobrietății, abstinenței, temperanței și în genere prînzurilor simple. Pe scurt, piesa trebuia să demonstreze o teză poetico-medicală: mîncați bine la prînz, fiți cumpătați seara și nu benchetuiți niciodată!

Bonne-Compagnie (Bună tovărășie), Gourmandise (Lăcomie), Friandise (Mîncare gustoasă), Passe-temps (Pierdere de vreme), Je-bois-à-vous (Beau în sănătatea ta), Je-vous-fais-raison (Îți dau dreptate) și Accoutumance (Obișnuință) formează o societate de petrecăreți. Primesc rînd pe rînd trei invitații: din partea lui Dîner, Souper și Banquet. Dîner îi ospătează cu belșug și masa se termină cu bine. Totuși, bolile privesc pe fereastră, dînd tîrcoale celor lacomi. Textul ni le descrie: „Figuri hidoase și monstruoase, îmbrăcate ciudat, neputîndu-se deosebi dacă sînt bărbați sau femei". Bolile se prezintă, fiecare pe sine, prin cuplete adecvate. Se numesc: Apoplexie, Paralizie, Epilepsie, Pleurezie, Angină, Hidropizie, Gălbinare, Gravelă, Gută. Le vedem intrînd în complicitate cu Souper și Banquet, pentru a începe atacul împotriva convivilor. Mesele decurg în belșug, risipă și veselie. E momentul potrivit pentru ca bolile să intre în acțiune. Deocamdată nu ucid pe nimeni, dar îi hărțuiesc pe toți, luîndu-le buna dispoziție.

Oaspeții n-au înțelepciunea să se oprească. Primesc și invitația lui Banquet. Acesta, ca un trădător, introduce bolile, lăsîndu-le mînă liberă asupra musafirilor. Totul e deci pregătit ; se așteaptă numai începerea dezastrului. Bonne-Compagnie, Passe-temps și Accoutumance găsesc mijlocul să fugă. Gourmandise, Friandise, Je-bois-à-vous și Je-vous-fais-raison, atacați direct de dușmani, rămîn morți pe podea. Bonne-Compagnie pleacă în căutarea Experienței și introduce plîngere în tribunal împotriva lui Banquet. Experiența — figurată ca o doamnă — își trimite la fața locului agenții, cu scopul de a închide pe Souper și Banquet. Aceștia sînt: Ajutor, Sobrietate, Clistir, Pilulă, Sîngerare, Dietă și Remediu.

Cei doi vinovați sînt azvîrliți în închisoare. Urmează o seamă de interogatorii, într-un proces lung, cu lux de erudiție sacră și profană. Banquet este condamnat la moarte prin spînzurătoare. Souper este tratat cu ceva mai multă blîndețe: va trebui ca de-acum înainte să păstreze o distanță de șase ore față de Dîner și, în plus, să poarte la mîini niște manșete de plumb, prin care servirea mîncărurilor și a băuturilor să întîmpine dificultăți.

În fața judecății, Banquet dă la iveală toate crimele sale, cerînd iertare lui Dumnezeu și oamenilor. Recunoaște că n-a fost de ajutor decît medicilor; singuri aceștia ar fi îndreptățiți să se roage pentru el. În cele din urmă, Banquet va trebui să-și primească osînda, călău fiind Dieta.



Frontispiciu pentru moralitatea *Orbul și ologul.*

Piesa cuprinde unele bufonerii recreative, dar fără ca acestea să-i alunge toată monotonia. Bănuim că era nevoie de multă vervă în joc, și deopotrivă de multă îndrăzneală caricaturistică, pentru ca acea lungă defilare de personaje alegorice să devină vie și expresivă. Amintim, ca amănunt pitoresc și anecdotic, că lecția dietetică dată regelui Ludovic al XII-lea de către medicul său La Chesnaye a rămas doar pe hîrtie. La nunta sa cu Maria de Anglia, în cea de-a treia căsătorie, regele, care ținea să pară încă în putere, a prelungit ospățul pînă ce acesta i-a devenit fatal.

În același spirit, moralitățile tratează și subiecte simple, omenești, din sfera obișnuită a faptelor de viață. E vorba, mai ales, de virtuțile familiale. Spectatorii sînt instruiți asupra datoriilor reciproce între soți, între părinți și copii, între frați. Găsim aici, pe lîngă nota pedagogică obișnuită, și o notă patetică; trebuia ca spectatorii să fie moralizați, emoționîndu-i. Prima indicație în această direcție ne-o oferă înseși titlurile. De pildă: *Copiii de astăzi, Frații de astăzi, Copilul ingrat, Fiul rătăcit, Copilul pierdut* ș.a. Toate cuprind lecții de viață și de bună-cuviință, dau de gîndit părinților care nu știu cum să-și educe copiii, avertizează pe aceia care nu-și respectă sau nu și-au respectat părinții. Zugrăvesc nefericirile ce se pot ivi în casele în care raporturile de familie au fost zdruncinate, fie prin superficialitatea părinților, fie prin neascultarea ori nerecunoștința tinerilor. Adesea autorii găsesc tonul cald, potrivit, lămuritor, valabil prin simplitatea și sinceritatea lui; există însă și pasaje în care expunerea e greoaie, încărcată cu descrieri brutale sau cu dezvoltări pedante.

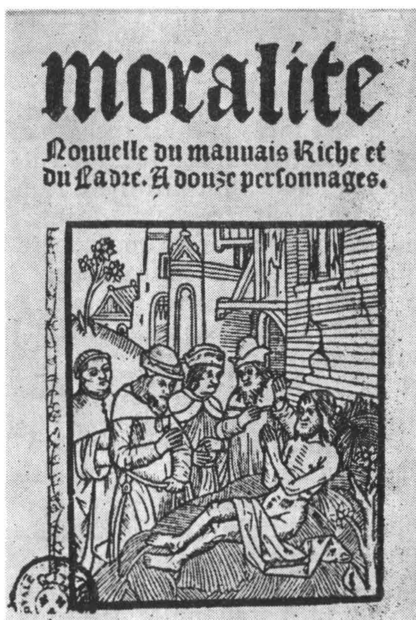
O altă categorie: subiecte de revoltă morală și socială. Apare relativ tîrziu, în ajunul Renașterii și în circumstanțe defavorabile pentru teatrul tradițional; de aceea, genul s-a dezvoltat mai puțin decît celelalte. Ca piesă ilustrativă citām *Împăratul care și-a ucis nepotul.*

Simțindu-se bătrîn, împăratul a trecut asupra nepotului său exercițiul puterii, păstrîndu-și insignele suveranității. Dar tînărul prinț, mult prea impetuos, stăpînit de porniri rele, nu este apt pentru această încredințare. Folosește forța pentru a aduce în palat o tînără fată pe care n-a putut-o seduce. Femeia dezonorată cere suveranului să-i facă dreptate. Acesta, după ce-și dojenește cu asprime nepotul, îl ucide cu propria-i mînă. Curtenii sînt consternați, neacceptînd gestul împăratului. Însuși capelanul său va refuza să-i administreze împărtășania, în ceasul morții. Însă, la rugăciunea fierbinte a muribundului, pînă în cele din urmă cerul îi va acorda absolvirea.

În alte piese din aceeași categorie găsim subiecte comune cu cele din mira colele dramatice ale secolului al XIV-lea, cu deosebirea că în ele protestul împotriva injustițiilor feudale devine mai apăsat.

O ultimă categorie este aceea a moralităților cu subiecte și semnificații politice.

Sînt în cauză, mai cu seamă, piese compuse și reprezentate în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Contradicțiile epocii oferă teatrului comic și profan subiecte inedite. Regalitatea, biruitoare cu sprijinul burgheziei, impusese feudalității condițiile sale. Cavalerii mai purtau armură doar pe dinafară; ca mentalitate, deveneau simpli curtezani. Orgoliul seniorial, nemaidispunînd de vechile lui privilegii, începea să încline steagul. Se pregătea terenul pe care se vor propaga ideile Renașterii și ale Reformei. Totul lăsa să se întrevadă că evoluția acestora va fi energică și rapidă. Dacă în unele locuri prezența lor se arăta încă timidă, în altele această prezență devenea exigentă. Tendințele de liberalism ale lui Ludovic al XII-lea ajutaseră ca spiritul de opoziție al burgheziei, în special al celei pariziene, să crească. Politica mai autoritară a lui Francisc I va încerca să reducă această emancipare, dar fără să poată ajunge la rezultatele așteptate. E drept, pe scenele lor improvizate, actorii comici și bufonii nu-i vor mai persifla cheltuielile, așa cum ironizaseră economiile predecesorului său. Regele izbutise, oarecum, ca tronul să nu mai fie satirizat pe scenă; în schimb, față de actele Parlamentului, comedia înțelegea să-și păstreze cîștigurile dobîndite și alura ei de libertate. Concordatul papei Leon al X-lea a incitat și el verva satirică a teatrului comic. Devine țintă de atacuri chiar suveranul pontif. Asistăm la un proces politic capabil să creeze o adevărată efervescență în rîndurile pamfletarilor, autorilor comici și actorilor. E ceva mai mult decît un simplu conflict de concepții sau chiar un antagonism de putere între regele Franței și titularul Sfîntului Scaun. Avem de-a face cu semne ale unei revoluții mai mari, punînd în discuție forme și tradiții constituite, raporturi de autoritate, stări sociale și nemulțumiri populare, moravuri publice și particulare. Teatrul, seismograf sensibil al fenomenelor sociale și morale, înregistrează fără întîrziere această tensiune. Nu întîmplător, deci, anume acțiuni din repertoriile comice ale timpului seamănă ca situație și ca stare de spirit cu fapte denunțate violent în scrierile lui Luther. Ne gîndim, de pildă, la personajul Commun; prin acesta teatrul comic aducea pe scenă ecouri ale unor acte tiranice ale bisericii, ale moravurilor îndoielnice din mănăstiri, ale ignoranței și imoralității unor agenți ai autorității, ale mizeriei în care era ținut poporul.



Frontispiciu de moralitate.

Într-un asemenea cadru de condiții, moralitățile cu substrat politic vor putea să joace un rol și mai activ decît celelalte. În mai multe procese deschise ale epocii vor lua atitudine, spunîndu-și răspicat cuvîntul.

La Moralité des Quatre Ages (Moralitatea celor Patru Vîrste) pune să defileze pe scenă patru personaje, fiecare cu semnificația sa politică: Vîrstă de aur, Vîrstă de argint, Vîrstă de aramă și Vîrstă de fier. Vîrstă de aur era capabilă să-și hrănească oamenii fără a le impune griji, doliu, suferințe, renunțări, impozite și războaie. Vîrstă de argint, care i-a urmat, a dat oamenilor case pentru a se adăposti și arme pentru a se apăra; cu timpul, a trecut și la construcții de palate. Vîrstă de aramă, din ce în ce mai aspră cu soarta oamenilor, îi va pune să învețe meșteșugul de a se bate, să-și întocmească artilerie cu care să asedieze ziduri și cetăți, să sape drumuri în munți, să construiască vase pentru navigat pe mări, să caute bogățiile pămîntului, să se deprindă a sta sub ordinele unor conducători ca Ahile, Cezar și Scipion. În sfîrșit, va veni și Vîrstă de fier, care, pentru a-și asigura domnia, nu se va sfii să recurgă la oricîte viclenii, să asasineze, să incendieze și să-și doboare adversarii prin forță. E ușor de înțeles că această vîrstă figura timpul prezent. Vîrstă de aramă, retrăgîndu-se din fața ei, dă publicului un avertisment: „...nobili seniori, dacă nu vă îndreptați neîntîrziat moravurile, mînia lui Dumnezeu să cadă atunci pe capul vostru! Iată de ce am ținut cu dinadinsul să vă spun aceste cuvinte: judecata lui Dumnezeu este aproape!"

L'Eglise et la Commune (Biserica și Comuna) pune să dialogheze pe scenă două simboluri. Biserica și Comuna se plîng deopotrivă împotriva nobilimii, care uneia i-a răpit bunurile, iar celeilalte drepturile.

L'Eglise, Noblesse et Pauvreté qui font la lessive (Biserica, Noblețea și Sărăcia spălînd rufele) reia sub haina unei anecdote cunoscute aceeași idee, inspirată din realități sociale și politice ale timpului.

Biserica (Dame Eglise) s-a reconciliat cu Nobilimea. Greul lucrurilor, ca de obicei, îl poartă Poporul (Commun). Acesta spală rufele Bisericii. Nobilimea îi ajută. Sărăcia trebuie să le întindă la uscat. Fiecare, în cuplete separate, își prezintă fericirile sau nefericirile. Biserica pretinde cu orgoliu că în puterea ei stă și salvarea și damnația. Nobilimea, la fel, își proclamă prezumțiile. Poporul, în schimb, arată cum trebuie să ducă lipsuri, să îndure foamete, să trăiască în dezolare, copleșit de griji, consolîndu-se — dacă s-ar putea — cu ploaia, cu vîntul, cu furtuna și cu grindina.

Totuși, convin să spele împreună rufele. Biserica vine cu un plan: Ambiția să dea rufăria, Ipocrizia să toarne apa și Avariția să aprindă focul. Nobilimea îl completează: Bogăția și Favorul să spele, Iubirea să usuce, Justiția să calce și Jaful (Rapine) să pună bine rufele astfel pregătite. Sărăcia, deși încă de mult resemnată, întreabă dacă îi revine și ei un rol. I se spune că „trebuie să întindă rufele". Obiecția ei, că „de cînd face tot aceeași muncă i s-au rupt mîinile", rămîne zadarnică.

În sfîrșit, treaba s-a făcut. Se trece la împărțirea rufăriei. Sărăcia, care nu are nici măcar o cămașă, cere Bisericii să-i dea și ei una, din multele care nu-i trebuiesc. Biserica îi cere în schimb bani. Poporul, atunci, nemaistăpînindu-și indignarea, îi spune o seamă de adevăruri crude. Dar Biserica nu se lasă impresionată. Îi rîde în față, declarînd cu cinism că ia de la toți, vii și morți, că face ce vrea, că după socotința ei nu se va sfii să pună mîna și pe ultimul bob de grîu al săracului. Nobilimea, ca să nu rămînă mai prejos, face elogiul privilegiilor. Sărăcia asistă la toate acestea cu resemnare: „Dacă m-aș răzbuna — declară într-o replică finală — ar însemna ca după aceea să fiu aruncată în închisoare".

Critica bisericii și a nobilimii este reluată în *Le jeu du Capifol*; (Jocul Capifolului—în traducere aproximativă „joc de-a baba-oarba"). Poporul (personajul Commun, făptură oropsită și nedreptățită) apare de astă dată în tovărășia lui Labeur (Munca), personificînd pe plugari. Lui Commun îi stau multe pe inimă, dar preferă să tacă, de teamă ca altminteri să nu se căiască mai rău. Își compară soarta cu aceea a unui roi de albine ce trebuie să rătăcească neîncetat, fugărit din copac în copac. Totuși jocul îi dă prilejul să-și spună părerile. Poporul, în plîngerea lui, arată cum Biserica lasă mortul neîngropat dacă rudele nu au cu ce să plătească și cum Nobilimea îl lovește fără milă, cînd încearcă să-și dea pe față vreo nemulțumire. Labeur, și el, se plînge împotriva falsilor prelați și a falsilor predicatori.

Science et Anerie (Știința și Neghiobia) satirizează pe funcționarii guvernării, nepricepuți și necinstiți. Personajul Neghiobie se bucură la curte de principala favoare. Totul stă în mîna lui; el hotărăște, el distribuie recompense sau beneficii, el — mai cu seamă — numește în funcțiune pe ignoranți, dîndu-le preferință.

Nemulțumirile populare, devenite aproape un mod de gîndire, alcătuiesc o temă frecventă a moralităților cu substrat politic.

În *Mieux-que-Devant* (Mai bine ca înainte; titlul exact: *Bergerie nouvelle, fort joyeuse et morale, de Mieux-que-Devant*) — ascultăm gemetele lui Plat-Pays (Țara de Jos) și ale lui Peuple-Pensif (Popor pe gînduri), pe care jafurile, lăcomia și spiritul de distrugere al armatelor i-au lăsat în sapă de lemn.

Les gens nouveaux qui mangent le monde et le logent de mal en pire (Oamenii noi care sug lumea, ducînd-o din rău în mai rău), reflectă stări de opinie comună create de schimbările de guverne, cu consecințele acestora în societatea vremii.

La moralité de tout le monde (Moralitatea despre toată lumea) satirizează gustul pentru modă, lux și risipă, denunță spiritul de corupție pe cale de generalizare, arată cum prin bani se poate obține orice și conclude cu ideea că trăim într-o lume în care toți sînt nebuni. În *Marchebeau*, doi se-

miori, domnul de Marchebeau şi domnul de Galop, ajunşi în sărăcie şi desconsiderare, regretă timpurile fericite cînd aveau castele, domenii, bijuterii, haine somptuoase şi cînd „puteau plăti regeşte pe femeile curtate". Încercarea lor de a plăti cu vorbe frumoase în loc de daruri scumpe dă greş. În cele din urmă, se recunosc învinşi: „Amorul fără bani nu izbuteşte nimic" (*„amour ne faict rien sans argent"*).

Nu este exclus, dacă moralităţile şi-ar fi prelungit existenţa, ca acest gen să dea la iveală opere din ce în ce mai valoroase, bogate în observaţii morale şi în conţinuturi emotive. Dar evoluţia lui a fost în bună parte împiedicată din cauza luptelor religioase dintre catolici şi protestanţi. În principiu, partizanii Reformei erau împotriva spectacolelor de teatru; în faptă, însă, le-au folosit şi ei. Sub o aparenţă de discuţii religioase, scena se transforma într-un instrument de lupte politice. La început, principii protestanţi, bucuroşi că se satiriza papalitatea, n-au întrevăzut toate eventualităţile. Cînd însă şi-au dat seama că de la critica bisericii nu mai era decît un singur pas pînă la critica suveranităţii, au luat măsuri ca tonul acestor reprezentaţii să se atenueze, rămînînd în cauză cel mult vicii şi situaţii ridicole din viaţa particularilor.

Capitolul înscris în evoluţia formelor dramatice de aceste moralităţi este important. Moralităţile din secolul al XV-lea au purtat în ele germenul multor comedii de mai tîrziu. Străduinţa de a încarna în personaje unice tipuri şi caractere universale trebuie înţeleasă şi preţuită ca act de gîndire şi ca mijloc de exprimare poetică.

Rezumăm, mai jos, punctul de vedere reprezentat de L. Petit de Julleville în lucrările sale despre istoria teatrului francez vechi (*Le théâtre en France*, 1901).

Să presupunem că în *Mizantropul*, cea mai de seamă comedie de caracter a lui Molière, personajele n-ar purta numele lor omeneşti, ci nume alegorice ca în moralităţile medievale: în loc de Alceste, *Mizantropie*; în loc de Célimène, *Cochetărie*; în loc de Philinte, *Optimism*; în loc de Arsinoé, *Pruderie*; în locul celor doi marchizi, *Prostie* şi *Fatuitate*. Într-o asemenea ipostază, comedia *Mizantropul* ar fi şi ea o moralitate, bineînţeles cu mari perfecţiuni de analiză psihologică, de conducere a situaţiilor, de stil poetic. Rezultă, deci, că autorii modeşti şi stîngaci din secolul al XV-lea n-au fost lipsiţi de intuiţii şi pătrunderi artistice. Avînd în vedere puterile de care dispuneau în epoca lor, nu le putem cere mai mult. În comparaţie cu modernii, meritele sînt inegale; dar în ce priveşte similitudinea genurilor, fapta lor rămîne remarcabilă.

3. Théodore de Bèze

Satira politică îndreptată prin comediile vremii împotriva bisericii a atins unul din punctele sale culminante prin piesa *Papa bolnav şi trăgînd să moară (La comédie du Pape malade et tirant à sa fin)*, compusă către jumătatea secolului al XVI-lea de către Théodore de Bèze şi imprimată în 1561 sub pseudonimul de Thrasibule Phénice.

Théodore de Bèze (1519—1605) a contat în mișcarea de idei a secolului său ca teolog protestant și ca om de litere. La Bourges, unde și-a continuat studiile universitare începute la Orléans, maestrul său Melchior Wolmar — cunoscut savant elenist și discipol fervent al lui Luther — l-a cîștigat deopotrivă pentru limbile vechi și pentru religia protestantă. În 1548, la Geneva, a trecut în mod public la calvinism. Lucrările sale de teologie protestantă, elocința sa de amvon și de catedră precum și arta sa de insinuare — cum afirmă comentatorii săi catolici — i-au asigurat un loc de mare prestigiu în sînul partidului reformat. A condus mai multe ambasade pe lîngă principii protestanți din Germania, cerîndu-le sprijin în favoarea reformaților francezi. A izbutit să convertească la protestantism pe Antoine de Bourbon, regele Navarrei. În 1564, succedînd lui Calvin, a devenit șeful calviniștilor din Franța și din Elveția. Memoriul său *De haereticis a civili magistratu puniendis*, publicat pentru a justifica supliciul din 1553 al lui Michel Servet, condamnat la moarte pe rug ca eretic de către magistrații calvini din Geneva, a putut să arate în ce măsură era un spirit aprig și hotărît.

Ca scriitor, ca om de litere, ca atitudine de luptător, Théodore de Bèze se înscrie în Renaștere. Protestele lui împotriva ignoranței îl așază în avangarda Pleiadei. Dar comedia amintită, ca fond, ca formă și ca spiritualitate generală, aparține încă evului mediu. Reflectă, în trăsături sigure, o poziție a teatrului comic față de luptele politice și religioase ale epocii. Acțiunea e complicată. S-o urmărim, schematic, în trăsăturile ei principale.

Papa pare leșinat. Prêtrise (Preoțimea) îi dă curaj, îndemnîndu-l să-și sprijine pe umerii ei bătrînețea, slăbiciunile și reumatismele. Satan, trimisul lui Belzebut, vine să-i prezinte omagii și să-i facă oferte de prietenie. Sărutîndu-i pantoful, îl asigură că soarta hughenoților goniți din casele lor sau condamnați să moară în chinuri nu trebuie să-l îngrijoreze. Papa se plînge că lucrurile s-au schimbat mult, că lumea nu mai tremură ca altădată de tripla lui coroană și că de cînd Luther, apostatul, a intrat în joc, primește mereu lovituri serioase. Nu-și ascunde dezamăgirea că după Germania și Anglia s-ar putea ca și Franța, fiica sa atît de iubită, să-l trădeze. De emoție, cade bolnav la pat. Bucățica de pîine sfințită și stropii de aiasmă nu izbutesc să-l repună pe picioare. Bolnavul, din ce în ce mai abătut, suferă cumplit. Moinerie (Călugărimea) îi dă sfatul să se împărtășească. Dar pofta de mîncare tot nu-i revine. Sub acțiunea bilei, bolnavul dă afară tot ce are în stomac: fraude, extorcații, erori, absurdități, violențe, cruzimi, trădări, acte de neloialitate, decrete, bule, indulgențe, pălării de cardinal, călugări, preoți, episcopi, cardinali, acuzații, citații, fulgere, furtuni, relicve, colecte etc. Prêtrise, ținîndu-i capul, îl îndeamnă să dea totul afară, să nu mai rețină nimic. Bolnavul mărturisește că n-a mai rămas în el decît un singur obiect, prea mare pentru a fi expulzat dintr-o dată: scaunul sfîntului Petru.

Satan este neliniștit de boala papei. Murind — își spune acesta — s-ar putea ca infernul să-și piardă „vaca sa cu lapte". Neapărat trebuie găsit un om de curaj, cu dar de vorbă, care să asmută simțirea și naivitatea populară împotriva „cîinilor de lutherieni". Plecînd în căutarea acestuia — *quelque baudet de la Sorbonne* (vreun măgar de învățat) — Satan își ascunde coarnele și împrumută o înfățișare de cavaler.

Intră în scenă personajul Outrecuidé (Semeție, Obrăznicie, Încredere în sine) figurînd pe Villegagnon, reprezentant al ordinului de Malta, aprig contradictor al lui Calvin. Philante, valetul său, îl îndeamnă să părăsească acest ținut mizerabil în care se moare de foame și să meargă în „mama-Franța", unde să-și lecuiască suferințele. Și mai apare un personaj: seniorul de Parvo-Castella, Ambițiosul. Este un nobil scăpătat, dispus la orice tranzacție care i-ar reface oarecum averea. Satan, ca mandatar al papei, îi oferă să devină apărătorul acestuia, bineînțeles în schimbul unei sume mari de bani. Seniorul răspunde afirmativ: nu e papist, dar poate pleda, în proză sau în versuri, pentru că un poet adevărat nu se teme de dificultăți. Satan înregimentează și pe înfometatul Arthus Désiré. Cînd acesta îi propune să asocieze și pe Maillard, doctor de la Sorbona, autorul găsește prilejul potrivit pentru a compune un pamflet împotriva universității, ca citadelă a teologiei catolice. Satan refuză pe Maillard, pe care îl consideră doar „cîine ce latră fără să muște"; încheie însă un pact cu decanul Sorbonei, supranumit „zelatorul".

Satan raportează papei despre succesul acestor înrolări. Adevărul — tot figurare alegorică — îi încurajează pe hughenoți, îndemnîndu-i să continue rezistența. Biserica reformată și Adevărul își unesc forțele. Ni se evocă suferințele, umilințele și persecuțiile la care sînt supuși credincioșii acestei biserici. Piesa se termină cu anunțarea unui viitor limpede și promițător pentru reformați.

Nu știm în ce măsură această comedie a putut să fie reprezentată pe scenă. Chiar și imprimarea ei s-a făcut cu precauțiuni, în tiraje mici și probabil cu riscuri mari. Astăzi, violența ei de limbaj ar putea să ne pară naivă, simplistă, neconvingătoare și, în orice caz, ca temă și ca gîndire, sub nivelul atins de învățatul Théodore de Bèze în celelalte scrieri ale sale. Trebuie să precizăm, însă, că acest ton corespundea cu ideile vremii, că stilul luptelor religioase era un stil aspru și necruțător, că în toiul polemicii cele două tabere nu mai puteau ține întotdeauna cumpăna măsurii; credința că papa ar fi „Anticrist", instrument al Satanei și aducător de nenorociri, era curentă în mentalitatea protestantului de rînd.

Théodore de Bèze a compus și o tragedie în patru acte, avînd ca subiect sacrificiul lui Abraham. Nu este cazul s-o analizăm aici, întrucît se situează într-o mișcare dramatică de mai tîrziu, în sfera Renașterii.

4. **Farsele**

În teatrul medieval francez, farsa ocupă un loc de seamă. O întîlnim, sub diferite forme, încă din primele timpuri ale literaturii dramatice naționale. În secolul al XI-lea se dădea numele de *farcia* sau *farcite* unui gen de poezie scrisă în limba latină comună; din *farcia* a rezultat *farcire* (a umple, a încărca), de unde franțuzescul *farce*. Găsim cuvîntul și în terminologia liturgică: *farce*, adică o parafrază necanonică inclusă într-un text liturgic consacrat. În teatru, termenul s-a generalizat prin acțiunea confreriilor comice Enfants sans souci și Basoche, despre care vom vorbi mai pe larg într-un capitol următor.

Cu timpul, denumirea de farsă a dispărut din celelalte domenii, rămînînd numai în teatru. La început, se desemna prin *farcissure* o mică piesă poznașă, introdusă în desfășurarea marilor reprezentații religioase, ca un ingredient amuzant și odihnitor. Unele farse făceau parte din chiar corpul misterelor; altele erau jucate la sfîrșitul reprezentației de bază. Treptat-treptat, nota de „*farcissure*" s-a șters, lăsînd pieselor comice o existență autonomă. Acestea s-au constituit într-un gen durabil, ale cărui caractere — în trăsături generale — subzistă pînă astăzi.

Ca producții comice, farsele au luat în gustul public locul *fabliau*-urilor, cu care de altminteri aveau filiații și afinități pronunțate. De dimensiuni mai mici decît moralitățile, reprezentarea lor era urmărită cu plăcere de către mulțimea spectatorilor. Puneau în scenă vicii, stîngăcii și trăsături ridicole, în formă bufonă. Personajele sînt surprinse la ele acasă, pe stradă, în piețe publice, cu ceea ce aveau mai grotesc sau mai caricatural în diferitele lor manifestări. Piesele nu țineau să dezvolte vreo idee filozofică, judecată politică sau intenție morală. Cel puțin, aceasta a fost situația la început. Scopul lor era să prilejuiască momente de petrecere populară, să creeze stări ilariante. Se zugrăveau vicii omenești, adesea exagerîndu-li-se partea de ridicol; invenția trecea înaintea observației; limbajul dovedea preferințe licențioase.

Cele două abuzuri, de concepție și de expresie, făceau ca farsa să nu fie luată în serios. Publicul n-o considera îndeajuns, păstra rezerve, chiar dacă aparent o răsplătea cu aplauze. Aceasta va contribui ca autorii și actorii să-și ia în acest gen de producții libertăți din ce în ce mai mari. La un moment dat se ajunsese la situația că în farse se putea spune orice, fără ca faptul să alarmeze cenzura. Într-adevăr, rareori în viața teatrului s-au produs mai multe îndrăzneli, luări în rîs și chiar impudicități. Nu se dădeau atacuri personale; aluziile erau însă transparente. Publicul deslușea cu ușurință persoanele sau situațiile în cauză. Apăreau, deopotrivă, vicii personale și scăderi colective; sub acest raport, farsele oglindesc părți întregi din societatea vremii.

În legătură cu farsele medievale se ridică o seamă de întrebări. În ce măsură mulțimea aceea de culori triste din viața epocii sînt reale ori sînt produsul unor ridiculizări extreme? Ce este adevărat în portretul epocii și al societății, ce este caricatură? Pînă la ce punct aceste farse pot fi document social și psihologic?

În general, judecata noastră nu trebuie să fie aspră. Farsa medievală, desigur, a exagerat; dar n-a exagerat absurd, ci în limitele impuse de natura comediei. Aceasta e ținută să pună în evidență scăderile oamenilor, mai mult decît virtuțile. Secolul al XVII-lea, în speță comedia lui Molière, a făcut aceasta cu mijloace artistice de natură să dea crudităților învelișuri seducătoare. Evul mediu n-a avut un asemenea rafinament, și nici nu putea să-l aibă. A știut, însă, să observe ridicolul; ce i-a lipsit, e arta de a-l reda viu, expresiv, fără a recurge la licență și enormități.

Oricum, farsele dovedesc că mentalitatea medievală n-a rămas străină de esența comicului dramatic; momentul pe care l-au înscris își are un loc bine definit în evoluția generală a comediei.

Defectele amintite sînt frecvente; le întîlnim în multe din cele peste o sută cincizeci de farse ce au putut fi identificate pînă acum ca datînd din perioada 1440—1560. Cronologic, toate aceste farse ar aparține Renașterii; ca idee, continuă aspecte de viață medievală. Între ele găsim și piese de seamă, capabile să exprime genul în mod fericit. În fruntea acestora trebuie să cităm *La farce de maistre Pierre Pathelin*, considerată de istoriile literare drept prima comedie franceză în adevăratul înțeles al cuvîntului. Astăzi, ca și în trecut, continuă să figureze în repertoriile universale ale teatrelor. Sainte-Beuve, după ce o numește „capodopera genului" și recunoaște în ea o „admirabilă sclipire de geniu comic", o consideră anunțătoarea lui Tartuffe, personajul lui Molière.

Între 1480 și 1600, spre deosebire de celelalte farse care ne-au parvenit doar în manuscris, a cunoscut douăzeci și cinci de ediții. Avem în aceasta o dovadă a prețuirii pe care i-au acordat-o contemporanii și urmașii lor.

Autorul a rămas necunoscut. Se indică, ipotetic, un anume Pierre Blanchet, care ar fi trăit la Poitiers între anii 1459—1519. Piesa a fost atribuită și lui Villon, dar fără temei. L. Petit de Julleville, discutînd această supoziție, precizează: „Villon n-a știut și n-a consimțit niciodată să zugrăvească și un alt suflet decît al său; și, poate, nici acestuia nu i-a pătruns întregul lui conținut, întregul secret... E greu, deci, să admitem că ar fi putut să fie și un comic profund". Sainte-Beuve, în cercetările sale asupra vechiului teatru francez, susține că această obscuritate cu privire la dată și autor, departe de a dăuna, a contribuit ca piesa să intre în patrimoniul național, să se confunde cu spiritul *gaulois* și să înscrie pe Pathelin pe linia unor personaje devenite clasice, ca Panurge, Ragotin, Dandin, Bridoyson, Pangloss, toate descinzînd din tradiții medievale.

Piesa cuprinde 1.500 de versuri, întrecînd ca lungime pe toate celelalte din același gen. A fost tradusă în mai multe limbi, inclusiv limba latină. Din felul cum e construită, rezultă că autorul cunoștea bine meșteșugul de teatru. Naivitățile, care în alte farse abundă, aici sînt numai sporadice. Comicul e sănătos și real; are cu atît mai multe merite cu cît nu găsim în el invenții, surprize sau *quiproquo*-uri de care s-a abuzat în vodeviluri sau chiar în comediile mai noi.

Pierre Pathelin este un avocat fără scrupule și, deopotrivă, fără clienți. Se consultă cu soția sa, dame Guillemette, asupra mijloacelor prin care să-și refacă fără cheltuială îmbrăcămintea în penurie. Izbutește prin cuvinte amăgitoare, nu fără o anume trudă, să smulgă de la un negustor de postav o bucată de șase coți. Bineînțeles, nu intenționează s-o plătească vreodată. Negustorul, *ejusdem farinae*, se felicită pentru prețul mare ce i s-a promis. Tot acest negustor are în serviciul său pe ciobanul Thibaut l'Aignelet, care îl fură regulat, fără a consimți să și recunoască. Acesta se adresează maestrului Pathelin cu rugămintea de a-l apăra în justiție împotriva stăpînului său. Avocatul îl sfătuiește ca în fața judecătorului să facă pe imbecilul și la întrebările puse să răspundă doar cu behăituri. Lecția prinde cît se poate de bine; cînd Pathelin îi cere onorariul, îi răspunde cum l-a învățat, cu aceleași behăituri.

Acțiunea e simplă; găsim în ea o lecție jovială de șiretlicuri și mici înșelătorii, avînd ca morală simpla plăcere, ca într-o fabulă de La Fontaine.



Maestrul Pathelin și Guillemette, după o ediție din 1481.

de a vedea pe înșelători păcălindu-se între ei. Se ilustrează un proverb francez: *à trompeur, trompeur et demi* (corespunde cu proverbul românesc: „tot nașul are naș").

Comicul e susținut cu mijloace simple, dar totodată vioaie, naturale, comunicative. Astfel, în scena dintre postăvar și avocat, cînd acesta obține cu perfidie bucata de postav, găsim spirit de observație, pătrundere psihologică, simț nuanțat al dialogului, o bună cunoaștere a slăbiciunilor și vanităților omenești.

Cînd negustorul vine în casa avocatului să-și încaseze banii pe marfa vîndută, scena jucată de cei doi soți, înțeleși între ei, este de un comic desăvîrșit. Guillemette, isteață și bună de gură, știe să iasă din încurcături. Înainte ca postăvarul să fi putut rosti fie și o singură vorbă, i-l arată pe Pathelin în pat, jurînd că zace așa de unsprezece săptămîni, trăgînd să moară. Negustorul, descumpănit, neștiind ce să creadă, renunță să-și mai încaseze datoria...

Scena delirului simulat al lui Pathelin, pe deasupra unor lungimi și insistențe, se desfășoară cu vervă și umor. Cu verbiajul său, Pathelin amestecă dialectele într-un haos abil și comic: limuzinul, „pentru că a avut un unchi limuzin, frate cu o mătușă vitregă"; picardul, „pentru că mama sa era din Picardia"; normandul, „pentru că învățătorul i-a fost normand"; bretonul, „pentru că mama tatălui său e din Bretagne"; și așa mai departe cu flamandul, lorenul etc.

Ciobanul, de asemenea, este o apariție caracteristică. Nerozia lui prefăcută e gîndită cu finețe. În spatele unei naivități benigne, de om cumsecade, stăruiește șiretenia și necinstea. Scena de cel mai mult comic este cea de la judecată, cînd negustorul îl vede la bară, îmbrăcat în robă nouă de avocat, croită din postavul său, pe Pathelin muribundul... Nedumerit, nu mai știe pe ce lume se află și, mai ales, ce să ceară întîi justiției:



Scene din *Pathelin*: Pathelin și negustorul (stînga); înaintea judecătorului (dreapta).

despăgubiri pentru oile pe care i le-a mîncat ciobanul sau plată pentru postavul pe care i l-a sustras avocatul.

Privită de la distanță, piesa pare un vodevil agreabil, cu mișcare multă și înlănțuiri ingenioase. În realitate, este mai mult decît atîta. Găsim în ea, deopotrivă, conturări de caractere. Postăvarul Guillaume, cel precaut și temător în afaceri, e totuși sensibil la măguliri și laude. Ciobanul e greoi, stupid, de rea-credință, dar are în primitivitatea lui o putere instinctivă de a se apăra, de a-și atinge ținta. Cît privește pe Pathelin, acesta își mînuiește cu abilitate armele doar atîta vreme cît nu trec și în mîinile altora. Rămîne, totuși, proverbial prin vicleniile lui lingușitoare. În limba franceză s-au și impus, cu aceste înțelesuri, termenii de *patelin* și *patelinage*. Personajul trăiește în toate scenele și replicile ce-i sînt rezervate; dar portretul moral i-l găsim, mai cu seamă, în scena în care cîștigă încrederea negustorului, făcînd elogiul părintelui său răposat:

Ah! c'était un homme savant!
Je requiers Dieu qu'il en ait l'âme
De votre père! douce dame!
Il me semble encor, par ma foi,
Que c'est lui qu'en vous je revoi.
C'etait un bon marchand et sage:
Vous lui ressemblez de visage,
Par Dieu! comme droit peinture...[1]

Deducem, din gravurile rămase, că piesa a fost jucată mult pe scenă.

Într-un număr important de farse, unele îndeajuns de reprezentative, găsim aluzii politice, însoțite adesea de recriminări satirice la adresa unor puternici ai zilei. Explicația faptului e simplă. Evul mediu, lipsit de tribune politice, de cluburi, de presă, și-a dirijat manifestările sale de opinie publică prin scena de teatru. Procesul a durat un secol și jumătate. În tot acest timp, scena comică a dat expresie multor nemulțumiri, doleanțe sau resentimente comune, provocate și întreținute de instituțiile, de regimurile, de modurile de gîndire ori de stările de sensibilitate ale epocii. Niciodată autoritatea ecleziastică, cea feudală sau cea regală n-au izbutit să impună mulțimilor medievale tăcere absolută. Chiar în toiul unor mari opresiuni, acestea au găsit mijlocul să persifleze, să zugrăvească lucrurile în notă satirică, să spună pe ocolite ce gîndeau, să-și înfățișeze cu haz amar protestele sau nemulțumirile. N-am putea spune că acestea erau făcute cu măsură, cu obiectivitate, cu judecată dreaptă și pătrunzătoare. Dimpotrivă, denotau stări și porniri subiective, explozii temperamentale, reacții de violență și de parțialitate, pornite din pasiuni primitive. Însă, pe deasupra acestor trăsături, semnificația lor politică și socială a rămas mereu în picioare. Aceste izbucniri ne dau imagini din istoria Franței, bineînțeles cu modificări comice, dar nu fără respectarea adevărului. Farsa a exagerat, a deformat, poate cîteodată trecînd peste limitele artistice; înțelegem însă că genul

[1] Ah, și ce om învățat era! Să-i aibă Domnul sufletul în pază! Pe legea mea, parcă-l revăd, privindu-vă. Era un negustor vrednic și înțelept. Credeți-mă, îi semănați cum nu se poate mai bine...

n-ar fi putut trăi din fapte imaginare, ci trebuia să se bizuie pe realitate, într-o rază accesibilă sentimentelor și reacțiunilor populare. Bufoneria din aceste farse politice n-a recurs numai la invenție; ea a și îngroșat — într-adevăr, uneori pînă la burlesc și caricatură — fapte existente.

Farsa cu cinci personaje (nu ni s-a păstrat titlul): Métier (Meșteșugul), Marchandise (Negoțul), le Berger (Păstorul), le Temps (Timpul), les Gens (Oamenii) — se numără printre cele mai vechi piese de acest gen. A fost compusă sub Carol al VII-lea și se crede că satira era îndreptată împotriva seniorilor intriganți, doritori de putere, care în 1440 au contracarat politica regală prin rebeliunea cunoscută sub denumirea de *Praguerie*. *Mieux-que-Devant*, cum s-a mai amintit, denunță jafurile celor ce se îndeletniceau cu recrutări de soldați, înainte de instituirea armatei regulate. În *Grosse dépense* (Cheltuieli din plin) sînt îndreptate săgeți malițioase împotriva unor reforme propuse de regalitate. Moralitatea *Gens nouveaux*, scrisă ori la începutul domniei lui Ludovic al XI-lea ori la începutul domniei lui Carol al VIII-lea, lua în rîs promisiunea cu care adeseori noile guverne țineau să convingă că vor fi mai bune decît cele vechi.

Sub domnia lui Ludovic al XII-lea, libertățile comediei politice au crescut. Se pare că acest rege ținea să i se spună adevărul, admițînd ca satira dramatică să biciuiască rele petrecute sub guvernarea sa. Un cronicar al timpului îi atribuie cuvintele: „Vreau să se joace în libertate!" De fapt, această înclinație personală se conjuga cu un interes politic; prin teatrul satiric, regele își constituia un instrument de acțiune asupra opiniei publice.

Există o seamă de farse în care conținutul politic sau social nu se mai adresează unor persoane anumite, ci privește stări mai generale, condiții umane, instituții și chiar clase sociale. De fapt, acestea sînt mai mult decît farse propriu-zise; includ în ele și elemente dinafară, din moralități, sotise ori predici vesele. În *Monde et abus* (Lume și fărădelegi) întîlnim ideea că toată lumea e nebună. Unele aluzii, în special cele asupra avariției, priveau chiar pe regele Ludovic al XII-lea; însă, mai presus de acestea, fondul satiric al piesei tindea să fie general și filozofic. *Les bâtards* (Bastarzii), în care eroul este un frate mai mare, zgîrcit și lipsit de inimă față de frații săi mai mici, atacă dreptul întîiului născut. Biserica și nobilimea sînt puse adeseori în cauză; le vedem dîndu-și mîna pentru a izbi în omul de rînd, figurat alegoric în personajul Commun. În ce privește satira îndreptată împotriva clerului și a călugărilor, farsa a moștenit și a continuat spiritul *fabliau*-urilor. Personalul clerical este înfățișat satiric, cu sublinierea trăsăturilor ridicole. În farsa *Morarul*, preotul, chemat la patul de moarte al unui morar ca să-i administreze sfînta oncțiune, nu ezită ca o dată cu misiunea lui sacerdotală să încerce și o acțiune mai profană, de curtezan pe lîngă soția muribundului.

Anume tangențe politice apar și în farsele menite să dea satisfacție așa-numiților „oameni de jos" *(vilains)*, în lupta și răzbunările lor împotriva seniorilor.

Iată, de pildă, piesa cunoscută sub numele de *Farsa gentilomului*. Naudet, țăran tînăr, este însurat cu o femeie ușuratică și vanitoasă, Lison, care nu visează decît rochii și bani. Seniorul locului, îndrăgostindu-se de ea, îi devine complice. Dar Naudet nu este atît de prost cum s-ar părea. Va ști să conducă

lucrurile în așa fel, încît soția seniorului să afle totul, ca acesta să fie umilit și pus în situația neplăcută de a primi o lecție pe care țăranul i-o va da în termenii următori:

Gardez donc votre seigneurie
Et Naudet sa naudeterie,
Ne venez plus naudetiser,
Je n'orai plus seigneuriser.[1]

Farsa morarului, a morăriței și a celor doi seniori reia tema, într-o formă și mai persiflantă pentru gentilomi. Morărița este curtată de către doi seniori ridicoli, denumiți caricatural: domnul de la Hannetonnière (om zăpăcit, cu gărgăuni) și domnul de la Papillonnière (om de nimic, flușturatic). Cînd morarul, care a observat asiduitățile celor doi curtezani, încearcă să-și arate îngrijorarea, soția sa îl liniștește, rugîndu-l să aibă răbdare și s-o lase să procedeze după capul ei, dacă vrea să-i fie bine. Într-adevăr, femeia îi va manevra pe cei doi curtezani cu abilitate, storcîndu-le sume importante de bani, neoferindu-le nimic din grațiile promise și, în plus, descoperindu-i în fața țăranului ca pe niște vinovați ridicoli.

Farsa politică a cunoscut și momente de eclipsă. Astfel, sub domnia lui Francisc I, libertățile amintite au fost simțitor îngrădite. I s-a impus farsei politice această alternativă: ori să tacă, ori să laude. Firește, lăudînd, farsa nu mai rămînea farsă. Însă această restricție n-a putut să dureze prea mult. Războaiele religioase au reaprins verva satirică a farselor cu semnificații politice. S-a ajuns în unele momente la trăsături aspre și agresive, urmîndu-se astfel linia destructivă și fanatică a acestor războaie. Atît tabăra reformată cît și cea catolică s-au manifestat exclusivist, folosind scena doar pentru lupta lor partizană. Pentru moment, condițiile artistice ale teatrului erau lăsate în umbră. Este un moment delicat, în care s-ar fi putut ca interesul publicului francez pentru comedia politică să se denatureze. Totuși, faptul nu s-a produs; dar nu prin acea „pacificare a scenei dramatice", pe care ar fi încercat-o Henric al IV-lea o dată cu pacificarea țării, ci prin vitalitatea teatrului comic, prin prezența lui în dezbaterile vremii. Un timp, într-adevăr, subiectelor politice și religioase li s-a impus o surdină. Farsa, însă, a continuat să existe. În lipsa subiectelor politice s-au înmulțit reprezentările de fapte obișnuite, de scene din viața particulară, de trăsături ridicole sau moravuri meritînd să fie satirizate.

O parte din verva satirică a farselor s-a îndreptat împotriva femeilor. Avem de-a face cu încă o formă de criticare a moravurilor burgheze. Tendința e mai veche. Încă de la început, comedia franceză a manifestat rezerve față de femei, socotindu-le neîncrezătoare în sentimentul iubirii și oarecum irespectuoase față de instituția căsătoriei. S-ar spune că această comedie nu ierta femeilor nimic: nici viciu, nici minciună, nici artificii, nici chiar cochetăria nevinovată. Mai mult: parcă ar fi stat gata să afirme că în evul mediu n-a existat femeie cinstită, dragoste adevărată sau căsnicie fericită. În realitate, această asprime constituia o afectare comică, pe care autorii

[1] Înțelesul acestui text, greu traductibil, ar fi cel cuprins în proverbul „Nu te amesteca unde nu-ți fierbe oala".

o speculau pentru a obține efecte asupra spectatorilor. De altminteri, în multe momente din istoria comediei, scenele de încornorări reciproce ale soților au fost un domeniu de preferință.

Nota eroică și cavalerească, frecventă în multe producții poetice medievale, cu idealizarea femeii și a iubirii, n-a pătruns în farsa dramatică; în schimb, aceasta a înclinat spre spiritul burghez și satiric din *fabliaux*, punînd accent pe șiretlicurile îndrăgostiților, pe micile perfidii ale soțiilor sau pe credulitatea soților înșelați.

Farsa *La cornette* (Corneta) a lui Jean d'Abundance — autor dramatic, mort în 1540, bazochian și notar regal, ca poet dramatic mai mult un imitator decît un creator propriu-zis — e socotită capodoperă a genului. Un soț, mult mai bătrîn decît soția lui, se lasă cucerit de vorbele acesteia și mai cu seamă de asigurarea că nu-i va putea supraviețui. Între timp, așteptîndu-i moartea, îl înșală în voie. Doi nepoți ai bătrînului, îngrijorați de soarta moștenirii, iau hotărîrea să-l avertizeze. O mătușă, prevenită de valet, va ști să evite lovitura:

— Nepoții dumneavoastră sînt peste măsură de îndrăzneți; găsesc de cuviință să vă critice tot timpul, să spună că e rău tot ce faceți; vă bîrfesc mai cu seamă corneta (legătură de cap, *n.a.*), pretinzînd că nu vă stă bine cu ea. „Ce-i privește pe ei?" exclamă furios bătrînul.

Și iată acum momentul în care cei doi nepoți vin la bătrîn să-i vorbească. Dar acesta nu le dă răgaz: „Știu ce vreți să-mi spuneți. Aflați că mie îmi place așa cum e; și chiar dacă mi-ar sta de-a-ndoaselea, ce vă privește din moment ce eu vreau așa?"

Quiproquo-ul se prelungește; bătrînul se gîndește la una, nepoții vorbesc despre alta, neajungînd să se înțeleagă. Pînă la sfîrșit, nepoții sînt dați afară; bătrînul, mîndru și fericit de energia lui, va deveni și mai iubitor, și mai încrezător decît pînă atunci față de soția sa.

Atît situațiile cît și caracterele sînt bine conturate. Stăpînirea pe care o femeie șireată o exercită asupra unui bătrîn înfumurat și imbecil e condusă cu vioiciune și pătrundere psihologică. S-ar spune că Molière, atunci cînd a compus *Bolnavul închipuit* și a dat viață unui personaj ca al Belinei, a avut în minte această farsă.

Les maux du mariage (Nefericirile căsniciei), piesă comică putînd fi pusă tot atît de bine în rîndul farselor ca și în acela al predicilor vesele, ne prezintă o enumerare vioaie a mizeriilor posibile în viața unui om însurat: mizeriile din stadiul logodnei, din ziua de nuntă și din zilele următoare, mizeriile legate de nașterile, botezurile, de creșterea copiilor ș.a. Nici nu s-a sfîrșit nunta și furnizorii vin să-și încaseze conturile. Eroul constată, naiv și sarcastic: „banii de zestre vor zbura, se vor topi; dar nevasta îți rămîne pe cap".

Acțiunea din *Le cuvier* (Hîrdăul) e împrumutată dintr-o povestire orientală. Femeia lui Jacquinot își terorizează bărbatul. A întocmit pentru acesta o listă *(rolet)* cu treburile pe care e dator să le îndeplinească: să îngrijească de copil, să spele rufe, să frămînte pîine, să pună oala la fiert și altele. Omul știe ce-l așteaptă: pentru fiecare treabă neîmplinită va fi bătut. Întîmplarea face ca într-o zi femeia să cadă într-un hîrdău. Strigă după ajutor, dar zadar-

nic... Jacquinot, trebuind ca de obicei să consulte mai întîi *rolet*-ul, îl citeşte şi îl reciteşte calm ; nicăieri, în acesta, nu scrie că trebuie să-şi scoată nevasta din hîrdău. Femeia continuă să facă gesturi disperate, dar bărbatul rămîne surd. Pînă la sfîrşit, înduplecîndu-se, va pune condiţia ca *rolet*-ul să fie rupt şi desfiinţat. Oare, o dată ieşită din impas, femeia îşi va ţine cuvîntul? Autorul nu riscă să ne dea în această privinţă vreo asigurare. Dar nici Jacquinot nu-şi face prea mari iluzii: „Bine ar fi — spune în concluzie — dacă învoiala s-ar adeveri" *(Heureux serai si marché tient)*.

Între piesele care au făcut deliciul vremii, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, se numără şi *Farsa lui Calbain*.

Eroul, un cîrpaci, a găsit o metodă prin care să scape de poruncile nevestei: cîntă, cîntă întotdeauna. De cîte ori aceasta îi cere bani, rochii noi, servicii ingrate, îi răspunde invariabil, cîntînd.

Lucrurile merg astfel pînă ce într-o zi unul din curtezanii Colettei îi deschide ochii. Îşi îmbată soţul, îl lasă să adoarmă cu coatele pe masă şi cînd sforăie mai tare îi umblă în punga cu bani, după care pleacă în grabă în tîrg să-şi cumpere găteli. La deşteptare, bărbatul îi cere socoteală ; femeia îi răspunde şi ea... cîntînd. Izbucniri, ameninţări, încercări de îmbunare, promisiuni amăgitoare — femeia cîntă mai cu foc. Pînă în cele din urmă, bărbatul va cădea în genunchi, cerînd iertare şi promiţînd că nu-i va aminti niciodată de punga cu pricina.

Literatura farselor e bogată. Evul mediu şi epocile care i-au urmat au gustat-o mult. Oraşele şi-au păstrat vreme îndelungată asociaţiile lor vesele, specializate în asemenea reprezentaţii. Unele din aceste asociaţii au supravieţuit pînă în secolul al XVIII-lea. Farsele care ni s-au păstrat reprezintă doar o parte din repertoriile vremii. În cele mai multe cazuri, aceste piese erau produsul unor inspiraţii de moment, cu vervă de caracter local şi cu destinaţia de a procura spectatorilor un amuzament imediat. Puţini autori s-au gîndit să le asigure perpetuitate printr-o redactare mai îngrijită. Învăţarea rolurilor, şi ea, nu se făcea sistematic, ci oral, empiric, lăsînd adesea actorilor chiar libertăţi de improvizaţie.

Între farsele pierdute se numără şi aceea pe care Rabelais şi cîţiva prieteni ai săi, studenţi pe atunci la Universitatea din Montpellier, au jucat-o aici în anul 1530. Îi cunoaştem subiectul doar indirect. Un bărbat s-a însurat cu o femeie mută. Ca om cumsecade şi inimos, s-a străduit în toate chipurile ca soţia lui să-şi poată dobîndi vorbirea. Şi, într-adevăr, cu ajutorul chirurgului care i-a tăiat o excrescenţă de sub limbă, a izbutit. Din acea clipă, însă, liniştea omului nostru a dispărut. Femeia a început să vorbească atît de mult, încît, cuprins de disperare, bietul om a alergat la medic, cu rugămintea de a-i indica pentru soţia sa un remediu pentru tăcere. Dar vai! medicina n-a reuşit încă să descopere un leac prin care femeile să tacă. Singurul leac ar fi acela ca bărbatului să i se ia auzul. Bărbatul consimte. Furia femeii, cînd acesta n-o mai poate auzi, e teribilă. Dar furia medicului nu e mai mică: cerînd bărbatului să-i plătească onorariul, acesta îi declară că nu-l aude. Drept răzbunare, medicul îi azvîrle în faţă o substanţă otrăvitoare, prin care îi ia minţile. Şi iată-i acum pe amîndoi nebuni, şi bărbatul şi femeia, năpustindu-se cu furie asupra medicului, aproape omorîndu-l în bătaie.

Farsele medievale au căzut cu timpul în desuetudine. Spiritul lor însă nu se va stinge, ci se va prelungi în comedia de mai tîrziu. Satira din această comedie, în special cea îndreptată împotriva unor mizerii psihologice și morale, va păstra încă multă vreme coloritul medieval.

5. Sotisele[1]

Propriu-zis, între farse și sotise nu există deosebiri esențiale. Păstrăm denumirea, nu atît pentru a marca existența unui gen diferit, cît pentru a păstra o denumire istorică precum și o seamă de colorituri specifice legate de manifestarea teatrului comic medieval.

Prin sotisă *(sotie)* înțelegem farsa pe care o interpretau pe scenă o categorie de actori aparte denumiți „proștii" sau „nebunii" (în limba franceză: *sots, fous*). Acești actori aveau ascendenții lor; oarecum, le putem atribui ca strămoși pe vechii celebranți ai unor serbări tradiționale — serbările Nebunilor, serbările Măgarului, un fel de saturnalii indecente și lipsite de gust, care pînă la urmă aveau să atragă asupra lor tot felul de anateme, rechizitorii și măsuri de interzicere. Se înfățișau mai mult ca mascarade, ca manifestări de carnaval decît ca producții dramatice ordonate. Cînd n-au mai avut oblăduirea bisericii, acești actori s-au asociat în confrerii anumite — *Enfants sans souci, Connards* sau *Cornards, Suppôts de la Mère-Folle* ș.a. — pentru a-și continua activitatea lor burlescă pe cont propriu, pe străzi, la încrucișări de ulițe sau pe piețe publice.

De ce, oare, acești actori își spuneau „proști"? Faptul trebuie pus în legătură cu o anume malițiozitate a vremii, care considera că lumea e populată de nebuni și că nebunia acestora se compune mai cu seamă din vanitate și prostie. Actorul va putea figura cu atît mai bine această nebunie cu cît își va lua și un nume corespunzător: prost, nebun. Chiar și costumul trebuia să fie adecvat: o haină jumătate galbenă și jumătate verde, iar pe cap un capișon prevăzut cu urechi lungi ca de măgar. Cu o asemenea înfățișare, și mai cu seamă la adăpostul numelui de prost, actorul putea să spună în libertate orice adevăr, să profere răutăți, să nu cruțe pe nimeni, nici pe demnitari, nici chiar pe rege.

Repertoriul „nebunilor" se remarca printr-o necontenită varietate. Subiectele lor oscilau larg pe o scară bogată, începînd cu comicării facile și urcînd pînă la forme constituite de artă dramatică. Nu se sfiau să se risipească în scene ieftine — tumbe, sărituri, pălmuiri și bastonade bufone — după cum nu pierdeau prilejul să interpreteze sentimente, nemulțumiri și îngrijorări populare, să le cuprindă în ieșiri satirice și să pună în lumină adevăruri crude culese din realitățile contemporane. Sainte-Beuve consideră că sotisele, în raport cu farsele, au dispus de la început de mai multă suplețe, libertate incisivă și spirit de ironie. Aceasta a făcut ca ele să poată avea în evul mediu un rol asemănător cu acela pe care mai tîrziu îl vor deține povestirile filozo-

[1] Tradus literal, termenul de *sotie* ar trebui să însemne: nerozie, neghiobie, prostie, șotie. Considerăm, însă, că nici una din aceste accepțiuni n-ar putea reda, fie și aproximativ, înțelesul și caracterul speciei dramatice în chestiune. De aceea, adoptăm denumirea de *sotise*.

fice și pamfletele politice. Jean Bouchet (poet și istoriograf francez, 1475—1550) într-una din epistolele sale îl felicită pe Ludovic al XII-lea că a îngăduit sotiselor să-i comunice adevăruri pe care dintr-altă parte n-ar fi avut cum să le audă. În hărțuielile și luptele sale cu papa Iuliu al II-lea acest rege s-a slujit de sotise ca de o armă politică; îi îndemna pe actori ca pe scenele lor să parodieze pretențiile curții de la Roma, într-un fel care să cîștige simpatiile poporului pentru cauza galicană. Soarta sotiselor a evoluat între extreme: de la o formă de presă a timpului, capabilă să fixeze atitudini ale opiniei comune în procese istorice, pînă la manifestări de bîlci și de port, gata să dea satisfacție unei lumi doritoare de amuzamente ieftine.



Scenă dintr-o sotisă (Pagină de titlu, secolul al XV-lea, Bibl. Naț., Paris).

Gens nouveaux și *La sottie du monde et des abus*, piese despre care am amintit în paragraful anterior, au făcut parte din repertoriile „nebunilor". Ne referim la aceasta din urmă, ca fiind mai caracteristică, pe deasupra laturii ei de convenționalitate și abuzului de alegorii. Lumea (Le Monde) îmbătrînită și obosită, își plînge în mod amar decăderea. Drept consolare, Abus o adoarme. Abus își cheamă companionii, cu care ne face cunoștință. Îi identificăm, rînd pe rînd: Sot-dissolu (Dezmățatul), îmbrăcat în om al bisericii; Sot-trompeur (Înșelătorul), îmbrăcat în negustor; Sot-ignorant (Analfabetul, Neinstruitul), personificînd prostia de rînd; Sotte-folle (Nebuna), figurînd pe femei în general. Toți aceștia, în pornirea lor ușuratică și caraghioasă, tund lumea. Dar, o dată tunsă, o găsesc atît de urîtă, încît tot ce le vine în minte e s-o alunge, pentru ca în locul ei să construiască una nouă. După ce formulă? Abus trebuie să fie meșterul. Fiecare își dă părerea, după mintea și meseria lui. Asistăm la o revărsare de stîngăcii, de nepriceperi, de dispreț față de lucrul ordonat și cinstit; au loc scene îndrăznețe și confuzii picante. În sfîrșit, de bine, de rău, noua lume e construită. Fericiți, în continuă căutare de plăceri și de amuzamente, nebunii se iau la întrecere în a face curte lui Sotte-folle. Se pierd în salturi și tururi de forță pentru a-i deveni agreabili. La un moment dat, unul din stîlpii fragili ai construcției este clintit din loc și întregul edificiu se prăbușește. Nebunii se risipesc cum pot, dispărînd cu toții. Lumea veche reintră în scenă și moralizează publicul, rugîndu-l totodată să ierte îndrăzneala unor asemenea încercări.

În *Lume nouă*, pe care păreri neacreditate o atribuie lui Gringore, ideea politică apare și mai direct. Fondul ei satiric se referă la înlocuirea Pragmaticii lui Carol al VII-lea cu concordatul papei Leon al X-lea. Se știe că acest concordat fusese primit cu ostilitate. Parlamentul a înregistrat actul din 1517 al regelui Francisc I sub constrîngere. Opinia publică văzuse în el un atentat împotriva libertăților naționale.

Ne defilează pe dinainte situații și instituții politice ale vremii, figurate în personaje alegorice: Beneficii, Alegere, Numire, Sfîntul Părinte, Legat, Universitate, Provizie apostolică, Pragmatică, Concordat. Se ceartă unele cu altele. Concordatul, ignorînd prevederile Pragmaticii, instituie tot felul de Beneficii. Papa, înarmat cu bastonul pastoral, vine în persoană să-și apere opera. Insultă Pragmatica, numind-o eretică. Se face apel la Dumnezeu. Alegere (Election) și Numire (Nomination), neconsolate pentru pierderea Pragmaticii, mama lor bună, se refugiază în sînul Universității. Într-un cuplet adresat publicului, aceasta conjură pe rege să repună Pragmatica în drepturile sale.

Acțiunea din aceste piese — după cum ne putem da seama din scurtele analize de mai sus — era minimă. Se reducea, de fapt, la o înlănțuire de satire dialogate. Pentru a înțelege ideea urmărită de autori, e nevoie să identificăm evenimentele contemporane puse în cauză. Reprezentarea lor decurgea în mod viol, cu o notă stăruitoare de umor și picanterie, obținută în moduri diferite prin jocul actorilor, prin costumație, prin grimă și deopotrivă prin realizarea de asemănări fizice și morale cu personajele vizate.

În raport cu popularitatea de care s-a bucurat acest gen de producții scenice, numărul sotiselor ce au putut fi reconstituite e relativ mic. Explicația stă în faptul că aceste piese nu erau compuse cu gîndul de a rămîne și de a fi imprimate, ci mai mult pentru a marca diferite circumstanțe contemporane.

6. Pierre Gringore

Momentul de culminație al genului este marcat prin celebrul *Jeu du Prince des Sots*, compus și jucat de Gringore la Halele din Paris, în ziua de 24 februarie 1512.

Mai întîi cîteva cuvinte despre acest ilustru reprezentant al scenei medievale, sub unghi religios ca și profan. Pierre Gringore (sau Gringoire) s-a născut la Caen probabil în 1475 și a trăit, tot probabil, pînă în 1544. A avut o viață aventuroasă: ani întregi de vagabondaj cu o trupă de saltimbanci prin diferite provincii ale țării, perioade grele de lipsuri umilitoare, lecții de viață în care foamea și setea i-au fost dascăli nelipsiți. Părăsind pentru cîtva timp muzele, a urmat armata franceză în Italia, unde a luat parte la triumful lui Carol al VIII-lea precum și la buna primire pe care frumoasele din Milan, Florența, Roma și Neapole știau s-o acorde francezilor. Aici, în Italia, a auzit de scandalurile și excentricitățile din culisele Vaticanului ale familiei Borgia, a cunoscut pe Machiavelli în momentele lui de dizgrație, a privit arderea Milanului, a urmărit expediția de la Neapole. Toate l-au interesat, fără însă a-i modifica modul de gîndire. Întors în Franța, Gringore a revenit la vechile lui îndeletniciri. S-a înrolat în confreria Enfants sans souci, unde i s-a conferit cea de-a doua demnitate a societății, aceea de Mère-sotte. În această confrerie a avut colaboratori, printre alții, pe tînărul

Clément Marot și pe vestitul Jean de Pont-Alletz, cocoșat, histrion de spirit, îndrăzneț — mai ales cu cei mari — pînă la imprudență.

În versurile pe care Clément Marot le-a închinat lui Jehan de Serre, excelent actor de farse, găsim indicații asupra felului cum se costumau actorii comici: cămașă murdară, pe cap o scufiță ca de copil sau o bonetă, împodobite cu pene de clapon, obrajii și nasul spoiți cu făină etc.

În ce-l privește pe Jean de Pont-Alletz (Pontalais), unele replici ale acestuia au rămas celebre. Într-o zi, apropiindu-și cocoașa de aceea a unui cardinal, i-a spus: „Iată, excelență, că doi munți se pot întîlni!“ Altă dată, în vecinătatea bisericii Saint-Eustache, pe cînd bătea toba ca să cheme publicul la reprezentația de teatru, preotul i s-a adresat cu furie: „Cum poți avea îndrăzneala de a bate toba cînd știi că predic?“; fără a se lăsa impresionat, continuînd să țină bețele în mînă, histrionul i-a răspuns cu liniște: „Și dumneavoastră, domnule abate, cum puteți avea îndrăzneala de a predica în vreme ce eu trebuie să bat toba?“

Dar să revenim la Gringore. Între anii 1502 și 1517 a organizat la Paris reprezentări de mistere. A dezvoltat o activitate literară bogată: poeme morale, poeme satirice, pamflete politice (multe din ele îndreptate împotriva papei Iuliu al II-lea), opere de pietate, sotise, farse și moralități pentru teatru — *Le jeu du Prince des Sots et de Mère-sotte, L'homme obstiné* (Omul încăpățînat), *Faire et dire* (A face și a spune), *Les fantaisies de Mère-sotte, Les menus propos de Mère-sotte* (Vorbe de nimic ale Mamei-nebune), *Le testament de Lucifer* — și, în sfîrșit, *Le mystère de Saint Louis* (Misterul sfîntului Ludovic) de care ne-am ocupat într-un capitol anterior. Principala reputație literară i-au stabilit-o operele dramatice. Așa cum în misterul său a redat lucrurile într-o atmosferă de înălțime și măreție, va ști să pună în teatrul său comic grație, vigoare și îndrăzneală. În partea politică a pieselor sale se găsesc pasaje de curaj și de pătrundere a situațiilor contemporane. Diferiți comentatori le aseamănă — în mod exagerat — cu comediile lui Aristofan.

În ce constă farmecul operelor dramatice ale lui Gringore? Se poate răspunde simplu: în amestecul lor fin, ingenios, de malițiozitate și de onestitate a simțirii, de veselie și de seriozitate, de credință naivă și de umor speculativ. S-a bucurat de dragostea și de aplauzele sincere ale publicului devenit mult mai activ. Transformările ce se produceau în poetica timpului erau reflexul unor procese mai mari, legate de evoluția burgheziei. Actele guvernului și în genere ale tuturor autorităților începeau să fie puse în discuție pe față. Gringore, în epocă, a reprezentat de aproape această trăsătură. Piesele compuse, montate și jucate de el pe estrade improvizate în hale, la care un public de negustori și de tîrgoveți participa întotdeauna cu însuflețire, erau în bună parte prilejuri de satiră politică, religioasă și socială, cu punctări vii și caustice.

Să venim, acum, la piesa de care se leagă celebritatea sa comică: *Le jeu du Prince des Sots*. Reprezentația, privită în întregimea ei, cuprindea trei unități: o sotisă, o moralitate și o farsă. Spectacolul se deschidea printr-un prolog glumeț *(Le cry du Prince des Sots)*, compus cu vioiciune în stil popular, atît cu scopul de a chema publicul la teatru cît și cu acela de a

imprima din primele momente ale reprezentației o atmosferă de bună dispoziție:

Sotz lunatiques, sotz estourdis, sotz sages,
Sotz de villes, de chasteaulx, de villages,
Sotz rassotés, sotz nyais, sotz subtilz,
Sotz amoureux, sotz privez, sotz sauvages,
Sotz vieux, nouveaux et sotz de toutes âges,
Sotz barbares, estrangers et gentilz,
Sotz raisonnables, sotz pervers, sotz retifs;
Vostre prince, sans nulles intervalles,
La mardy gras, jouera ses jeux aux Halles[1].

La începutul acțiunii, trei „nebuni" discută cu aprindere situația politică. Recunosc că dușmanii Prințului (Prince des Sots) profită de bunătatea acestuia și că de aceea ar trebui să se termine cu ei. Sosesc la fața locului seniorii și prelații; discuția se întrerupe. Asistăm la o situație confuză, construită cu dinadinsul, în care regatul Prostiei (Sottise) este pus să se învecineze cu regatul Franței. Seniorii și prelații sînt tratați caricatural, în notă de pamflet; poartă nume burlești, obișnuite în farsele și glumele timpului. Papa Iuliu al II-lea e tratat de Papillon (Fluture). Împotriva lui a fost trimis să lupte generalul Enfance (Copilărie), călare pe un cal de lemn și înarmat cu tinichele. Noblețea e reprezentată prin seniorul de Joye care își petrece viața în plăceri și desfrîuri *(noces, convis et banquets)*. Clerul e personificat în abatele Plate-Bourez. Omul de rînd, figurat prin Sotte-commune (Prostimea) va spune: „Ce importanță are dacă pe tronul sfîntului Petru se află un nebun sau un înțelept?"

Apare în scenă Mère-sotte. Este deghizată în Biserică și vine însoțită de două confidente. Le explică ce urmărește: să uzurpe puterea regilor. Se va folosi de această deghizare sacră pentru a seduce pe prelați și pe seniori. Cu clericii lucrurile merg ușor; Mère-sotte le oferă pălării roșii și mulți dintre ei cad repede în cursă. Cu nobilimea, în schimb, este mai greu. Seniorii credincioși regelui împreună cu prelații revoltați deschid lupta, în cursul căreia Prințul ce figurează pe rege descoperă înșelătoria lui Mère-sotte. Combatanții, recunoscînd în ce eroare puteau să alunece, se înțeleg s-o întemnițeze. Sotte-commune începe să geamă, plîngîndu-se că nu are un ban. Pînă la sfîrșit, se consolează cu ideea că nu Biserica (Mère Sainte-Eglise) a vrut și a făcut războiul, ci Mère-sotte.

Reprezentarea acestei satire era urmată de moralitatea *L'homme obstiné*. Asistăm la un dialog politic între poporul francez (Peuple françois) și cel italian (Peuple italique), care după atîtea războaie străine de interesele lor au multe să-și spună. Aluziile personale la adresa papei Iuliu al II-lea sînt mai evidente ca oriunde. Cele două popoare deplîng greutățile ce li se pun în sarcină. Francezul ar fi mulțumit să fie lăsat la plugul sau la negoțul lui;

[1] Proști lunatici, proști buimaci, proști înțelepți,/ Proști din orașe, din castele, din sate,/ Proști înnebuniți, proști subtili,/ Proști îndrăgostiți, proști blînzi, proști sălbatici,/ Proști bătrîni, proști tineri, proști de toate vîrstele,/ Proști barbari, proști străini și nobili,/ Proști cu judecată, proști păcătoși, proști îndărătnici;/ Prințul vostru, fără întrerupere,/ De lăsata-secului, va juca la hale.

cei mari îl disprețuiesc, îl socotesc doar o vită de muls, iar cu banii storşi pe spinarea lui aceştia plătesc arme, trădători şi mercenari elvețieni. Italianul nu pare nici el mai fericit: e purtat veşnic în războaie, viața lui e mizerabilă, se zbate în sărăcie sordidă. Simțim în acestea o voință comună de pace; e voința burgheziei îmbogățite sau pe cale de îmbogățire, doritoare de afaceri, de negoț, de liniştea capabilă să i le asigure. Într-un alt dialog, Simonia şi Ipocrizia îşi exaltă fiecare viciile. Personajul Homme-obstiné — versiune medievală a vechiului Miles gloriosus — îşi cîntă şi el într-o baladă pornirile: îi place să ridice şi să doboare regi, să înfrunte deopotrivă cerul, pămîntul şi infernul, să bea de dimineață pînă seara. Nici apariția lui Pugnition-divine (Pedeapsă divină) care îi vorbeşte de flăcările eterne ale infernului, şi nici aceea a lui Démérites-communes (Căzuți în greşeală), reflectînd ca într-o oglindă păcatele tuturor, nu-l impresionează. Homme-obstiné reprezintă pe Iuliu al II-lea. Într-un loc, chiar, i se pun pe seamă cuvinte ale papei: „Sau îi voi forța pe francezi să se întoarcă în Franța, sau voi muri".

Reprezentația se încheie cu o farsă veselă, în notă picantă, îndrăzneață prin obscenitatea ei. Seniorul Balletreu, luat ca arbitru în conflictul dintre femeia Doublette şi soțul ei Raoullet Ployart, trebuie să se pronunțe în chestiunea: dacă bărbatul lasă în paragină via soției sale, aceasta este sau nu în drept să cheme pe altul s-o muncească?

Biografii lui Gringore pretind că la un moment dat acesta ar fi început să regrete atacurile sale împotriva catolicismului. Dacă faptul s-a petrecut, el trebuie explicat, nu pe linie religioasă, ci pe una patriotică. Ca francez, poetul s-a simțit afectat cînd reformați din Germania *(les rustauds d'Allemagne)* au pătruns în Lorena, strigînd cu ostentație: „Trăiască Luther!" Cîtva timp a şi părăsit scena, pentru a îmbrăca armura de cavaler şi a lupta împotriva acestora. Întors la Paris, Gringore avea să găsească aici multe lucruri schimbate. Francisc I, urmaşul lui Ludovic al XII-lea, debuta în guvernarea țării printr-o politică de asprime militaristă. Actorii aveau şi ei de suferit. Într-o dimineață din anul 1516, pentru simplul motiv că făcuseră pe scenă unele aluzii la adresa doamnei de Savoia, mama monarhului, regele-cavaler a dat ordin ca reprezentațiile să fie interzise şi ca actorii să fie întemnițați. Gringore nu putea să privească faptul cu indiferență; profund impresionat, părăseşte teatrul şi se retrage în Lorena, pe lîngă un vechi prieten şi protector, ducele Antoine, unde va rămîne pînă la moarte.

Istoria literară îl aşază pe linia lui Villon, făcînd din el chiar un succesor al acestuia. Deviza lui — contrar aparențelor lui de boem ori epicurian al spiritului — era rațiunea: *„Tout par raison, raison partout, raison dans tout"*. Bufoneria lui trebuie privită sub un alt unghi decît bufoneria obişnuită a contemporanilor; sub haina ei facilă se ascundea o gîndire morală, pătrunsă de multe semnificații şi răspunderi intelectuale.

7. **Predicile vesele şi monologurile**

Ca gen, aceste două forme dramatice se învecinează cu farsa satirică. Predica veselă *(sermon joyeux)* s-a constituit din ruinele vechii *fête des fous*, în care am identificat începuturi caracteristice ale comediei medievale. S-ar

putea ca prima ei afirmare să se fi produs printr-un act spontan, de improvizație actoricească. Presupunem că lucrurile s-au petrecut în felul următor: la un moment dat, în atmosfera de beție și de petrecere a serbării populare, un actor s-a urcat pe o estradă sau poate pe un amvon, a luat acolo poza predicatorului oficial și, începînd a-l imita caricatural, a rostit el însuși o predică veselă, cu intenția voită de a procura celor de față delectări glumețe. Plăcînd, faptul a fost repetat, la diferite intervale. Procedeul s-a extins fără să întîmpine vreo greutate specială. Uneori, poate că acest actor n-a fost actor propriu-zis, profesionist al bufoneriei, ci un funcționar al bisericii, devot sau paracliser, doritor de puțină evadare în sfera glumei sau cîștigat în beția momentului de plăcerea unei acțiuni îndrăznețe. Faptul e plauzibil, mai ales că improvizațiile în chestiune includeau și aluzii picante. Ulterior, cînd biserica a interzis ca asemenea manifestări să se mai petreacă în incinta sau în apropierea ei, predicatorul bufon nu s-a descurajat, ci a căutat refugiu în teatru. Aici —cel puțin cîtăva vreme — parodierea discursului creștin a continuat în voie. Prin repetare și stăruință, genul avea să se precizeze și să capete consistență. Textul va fi și mai departe extras din scrierile sfinte ; de asemenea, compoziția discursului va continua să imite regulile elocinței de amvon și diviziunile scolastice ; însă, în ce privește modul de tratare și intenția, acestea vor stărui în nota lor persiflantă și libertină. De obicei actorul imita pe predicatorul la modă, caricaturizîndu-l ; apărea astfel un prilej potrivit pentru a se ridiculiza vicii și abuzuri ale zilei. Îl vom auzi, de pildă, pe fratele predicator, în *Le quartier de mouton* (Ciozvîrta de oaie), rugînd în ironie divinitatea să poarte grija „morarilor hoți", a „brutarilor necinstiți", a „sergenților gingași ca niște elefanți" etc. și să-i găzduiască în rai într-un hambar, la un loc cu șobolanii.

Cu timpul, din aceste predici vesele s-a născut un gen nou, mai esențial: monologul. E ceea ce putea să rămînă în picioare, după ce din predica veselă se eliminau diferitele diviziuni sau imitații retorice și după ce parodierea ideii de predicație religioasă era adusă în limite mai potolite. Din ce consta acest monolog? Se aducea pe scenă un personaj ridicol — un fanfaron, un pierde-vară — care era pus să-și înfățișeze cu naivitate, în stil burlesc, viciile și apucăturile.

Capodopera genului e monologul *Le franc-archer de Bagnolet,* piesă cu reputație în vechiul repertoriu al teatrului comic francez, de un autor rămas necunoscut.

Monologul reflectă o situație caracteristică a epocii. Infanteria creată de Carol al VII-lea prin scrisorile regale din 28 aprilie 1448, formată din așa-numiții *francs-archers*, nu s-a bucurat niciodată de popularitate. Încă de la început, ea a trezit rezerve și nemulțumiri publice. Întreținerea ei punea burgurilor sarcini grele. În plus, comportarea lașă, abuzivă și provocatoare a acestor formații stîrnea indignarea locuitorilor de treabă ai orașelor. Pînă în cele din urmă, sub presiunea opiniei publice, Ludovic al XI-lea a desființat instituția (1480). Nu este exclus ca acest monolog, reprezentat cu succes pe scenele timpului, să fi grăbit și el luarea măsurii de desființare.

Eroul, arcașul Pernet, e originar din Bagnolet. E plin de sine și afectează tot timpul o mare pornire războinică. În realitate e laș și fricos. Acest brav Pernet n-a ucis, în toată viața lui, decît pe furiș niște bieți pui de găină.

Se spune că o dată ar fi făcut şi un prizonier; dar cînd acesta i-a pus mîna în gît, viteazul a strigat „iertare!" şi a luat-o imediat la fugă.

Într-o zi, tocmai cînd Pernet îşi povesteşte mai cu foc isprăvile, începe să tremure văzînd o sperietoare de vrăbii, pe care o ia drept un om înarmat. În genunchi, tremură ca varga. Urmează o scenă de un comic remarcabil. Lui Pernet i se pare că războinicul poartă cruce albă. „Sînt francez!" — declară eroul cu umilinţă. Bate vîntul şi întoarce momîia. Pernet vede acum o cruce neagră. „Sînt breton!" — exclamă cuprins de panică. Dar adversarul rămîne mut, implacabil. Pernet se întreabă dacă nu cumva i-a sosit ceasul morţii. Prosternat, în genunchi, îşi rosteşte spovedania. Vîntul suflă şi mai tare; sperietoarea e răsturnată la pămînt. Înnebunit, în stare de paroxism, Pernet strigă: „Doamne, nu sînt eu!" Liniştindu-se, puţin cîte puţin, viteazul începe să se apropie. Mirat, constată că arătarea ce-l speriase atîta nu era decît un om de paie. Ca să-şi refacă prestigiul, vine cu o explicaţie: „Au vrut să-şi bată joc de mine". Urmează actul de vitejie: se năpusteşte asupra momîii. Curînd, însă, se va răzgîndi: decît s-o bată, mai bine s-o despoaie şi să-i fure zdrenţele.

8. Priviri analitice asupra comicului medieval

Publicul de teatru comic din secolele XIV şi XV şi o bună parte din secolul al XVI-lea, format în genere din populaţia orăşenească, s-a complăcut în moduri de prezentare scenică pe care spectatorul modern le-ar respinge sau faţă de care în orice caz ar schiţa rezerve. Un anumit realism, de o cruzime care azi ar putea să ne revolte, pentru publicul medieval constituia o desfătare. Explicaţia faptului ţine de domenii mai largi, privind istoria moravurilor, a ideilor, a credinţelor. Teatrul comic medieval, ca de altminteri şi teatrul religios al miracolelor şi misterelor, stă în strînsă legătură cu această istorie.

În repertoriile comice medievale întîlnim zugrăviri de moravuri, nu şi studii de caractere. Sub acest raport sîntem încă departe de ceea ce va constitui farmecul şi superioritatea creaţiei comice a lui Molière. Comicul din producţiile medievale este un comic mai mult profesional decît psihologic. Nu toate sînt personaje reale, luate din viaţă; multe apar ca făpturi simbolice, reprezentînd o tipologie profană, dar care păstrează în ea corespondenţe cu tipologia sacră din miracole şi mistere. În dramele religioase, personaje ca Adam, Eva, Isus, Fecioara ş.a. erau mereu aceleaşi; martirul şi călăul întruneau aceleaşi caractere, se manifestau identic, indiferent în ce piesă apăreau, în ce acţiune, în ce situare geografică şi istorică. La fel în creaţia comică: personaje ca soţul, soţia, tîrgoveţul, ţăranul, negustorul, soldatul ş.a. se comportă aproape uniform, au trăsături stereotipe, nu creează surprize.

Totuşi, teatrului comic medieval nu i-a lipsit cu desăvîrşire simţul psihologic. Dacă ne încearcă adesea o impresie contrarie, e pentru că pe scena medievală fondul psihologic a îmbrăcat alte forme decît acelea cu care sîntem obişnuiţi.

Notăm, îndeosebi, întrebuinţarea frecventă a alegoriei ca mijloc de a înfăţişa oameni, situaţii, caractere, clase sociale, procese politice, virtuţi

şi vicii, aspiraţii morale. În farse, procedeul nu contează; dar în moralităţi şi sotise ocupă un loc central. Avem de-a face nu numai cu personaje antagonice, de tipul Bien-Avisé şi Mal-Avisé, unele întruchipînd realităţi umane pozitive, altele negative; contează deopotrivă şi mulţimea personajelor intermediare, denotînd o intuire mai complexă a tabloului psihologic şi moral: Raţiune, Liber arbitru, Constrîngere, Infirmitate, Umilinţă, Desfrînare, Milă, Dragoste, Vanitate ş.a.

Pentru noi, care concepem realitatea psihologică drept o integritate unitară şi indivizibilă, asemenea izolări ale sentimentelor şi stărilor de conştiinţă pot să pară naive şi absurde. În evul mediu, însă, constituiau o obişnuinţă şi o măsură de judecată. Alegoria, cu această notă de reprezentare a unei singure categorii sufleteşti, apărea peste tot: în pictură, în formele statuare aşezate pe faţada catedralelor, în construcţiile şi speculaţiile scolastice, în literatura epică *(Le roman de la Rose)*. Pentru mentalitatea epocii, aceste figurări nu erau reci şi abstracte; într-o perioadă stăpînită încă de forme scolastice de gîndire, ele însemnau treceri înspre domeniul uman, cu varietatea lui de funcţiuni şi valori psihologice. Deocamdată, faptul are caracter rigid; articulaţiile se vor constitui cu timpul, pe măsură ce spiritul Renaşterii va impune cuceririle lui în ce priveşte descoperirea şi cunoaşterea omului.

În aproape întreaga creaţie comică medievală, satira e larg răspîndită. Atacurile ei sînt îndreptate în direcţii multiple: instituţii, corporaţii, viaţă profesională, moravuri de familie, comportări sociale. Puterea laică şi cea ecleziastică sînt puse în cauză deopotrivă. Nu sînt cruţate nici persoanele, nici dogmele. S-ar spune că în verva lor comică autorii şi actorii nu se temeau de nimic: nici de a intra în conflict cu regulile bisericeşti, nici de a cădea sub urmăririle autorităţii. În *Assomption de Notre Dame*, Bien-parfaite (adică însăşi fecioara Maria) este pusă să glumească cu Bien-gracieux, care îi dedică madrigaluri. Textul sacru *Audi, filia, et vide*, din ceremonialul nunţii, devine într-o predică veselă a lui Roger de Collerye[1] prilej de aluzii şi comentarii obscene. Abuzurile bisericii, ca şi diferite moravuri practicate sub girul acesteia, sînt prinse sub ascuţişuri satirice. Gringore prezenta biserica sub numele de Mère-sotte. Într-o altă moralitate, omul bisericii era desemnat prin personajul Sot-dissolu. Satira clerului şi cea a nobilimii merg adesea mînă în mînă. Commun (omul de rînd), pe care clerul şi nobilimea îl lovesc deopotrivă, se plînge în felul acesta: „...îmi iau tot, şi bunuri, şi vlagă, pînă şi respiraţia;/ pe urmă, unul din ei se duce la mine acasă/ să vadă dacă nevasta mea e frumoasă..."

Satira comică s-a îndreptat, în măsură apreciabilă, şi împotriva claselor de mijloc şi de jos. În aceeaşi piesă în care omul bisericii e reprezentat prin Sot-dissolu, negustorul e figurat prin Sot-trompeur şi omul obişnuit din popor prin Sot-ignorant. În sotisa *Folle bombance* critica ţinteşte în trei „nebuni", care şi-au cheltuit avutul pentru a se îmbrăca după ultima modă: un nobil, un negustor, un ţăran. Îndeletnicirile burgheze, fiecare cu viciile şi exagerările ei, sînt luate la rînd: avocatul fără procese, întreprinzătorul

[1] Poet francez (mort în 1536), preşedinte al Societăţii nebunilor, comparat uneori cu Villon pentru sinceritatea şi culoarea caracteristic franceză a poeziilor sale.

incorect, cavalerul de industrie, negustorul șiret și necinstit ș.a. Adăugăm la acestea și pe soldatul lăudăros. Paralel, asistăm la scene vii și expresive de moravuri, culese din viața de toate zilele și avînd ca eroi oameni din categorii obișnuite. Unele plăceri din viața de tavernă sînt evocate cu încîntare. „Cu cît e mai bine — spune un cuplet — să stai la cîrciumă, decît acasă cu o femeie cicălitoare și veșnic supărăcioasă lîngă tine!" Mizeriile vieții conjugale sînt amintite adesea, cu maliție și pornire. Femeile, în destule cazuri, sînt privite ca făpturi rele: ușuratice, necredincioase, geloase, certărețe, cochete și vanitoase, lacome de bani, ahtiate după lux, mincinoase, neînțelegătoare, stăpînite de o ciudată voluptate de a-și chinui ori de a-și umili soții. Cînd caricatura se atenuează, făcînd loc unor reflecțiuni mai liniștite și mai filozofice, răzbate o undă de amărăciune sau de scepticism: „...dacă ar fi cu putință să schimbăm femeile, ar trebui să le schimbăm tot atît de des cum ne schimbăm papucii..."; „...de altminteri, chiar schimbîndu-le, n-am cîștiga mare lucru..."; „... în fond, dintre toți, cei mai puțin nefericiți sînt aceia care se însoară cu femei necredincioase, dar abile și discrete; cel puțin, aceștia nu sînt obligați să îndure proasta dispoziție a unor femei cinstite dar acre; cu un pic de bunăvoință, își pot asigura măcar un pic de liniște..." etc., etc. (din farsa *Un îndrăgostit*).

Comicul medieval, cu psihologia lui străină de un studiu al caracterelor bazat pe fapte de observație curentă, ne poate ajuta să corectăm anume impresii greșite și anume imagini tradiționale, privind simplitatea în moravuri, credința naivă și ingenuitatea de simțire a oamenilor din evul mediu. Să fie chiar așa? Caricatura, asprimea, vehemența, într-un fel și pesimismul satirei din comediile medievale aruncă asupra lucrurilor și o altă lumină. Multe moravuri medievale n-au fost atît de ingenue pe cît am înclina uneori să ni le închipuim. În orice caz, judecata trebuie condusă cu prudență. Farsa, prin natura ei, implică anume exagerări; altminteri n-ar putea să înfrunte examenul scenei. Comediile secolelor al XIV-lea și al XV-lea redau aspecte cuprinzătoare din moravurile epocii, desigur cu acele exagerări inerente genului, de care nici o farsă, indiferent cînd a fost scrisă, n-ar putea să rămînă străină.

Propriu-zis, autorii medievali — cu rare excepții — n-au fost niște mari maeștri ai comicului de scenă. Principala lor putere stă în verva și vigoarea picturilor. Comicul de situație e doar în stare embrionară; ca tehnică, nici atîta. Autorii în cauză au simțul efectelor comice, dar nu stăpînesc îndeajuns procedee potrivite prin care să le poată exploata pe scenă. Episoadele se înlănțuiesc între ele cu logică; piesele însă suferă prin aceea că se mărginesc la intrigi prea simple, în care desfășurarea evenimentelor poate fi prevăzută din primele momente ale acțiunii. Intrigi mai complexe, ca aceea din *Pathelin* sau din *Morarul, morărița și cei doi seniori*, sînt excepții. În schimb, comicul de limbaj, de gesturi și de situații este mai bine reprezentat. Găsim aici o moștenire vizibilă venită de la jongleri. Textele nu erau prevăzute cu notații exacte, pe care actorii să fie ținuți să le urmeze; ingeniozitatea acestora căpăta astfel latitudinea să suplinească această lipsă printr-un joc *ad libitum*, cu atît mai mult cu cît mulțimile adunate în fața estradelor erau dispuse să aplaude gesturile tari, exagerate: bastonade, palme aplicate răsunător, păruieli sau ghionturi schimbate între soți, due-

luri cu obiecte domestice ş.a. În cuprinsul pieselor cu intrigi simple — cum erau cele mai multe — acest comic de gesturi avea de scop să sublinieze sau eventual să ţină locul comicului de situaţii.

În ce priveşte comicul de limbaj, lucrurile nu mai sînt tot atît de simple. Ne întrebăm, aici, dacă teatrul comic medieval s-a dezvoltat mai mult pe linia dată de jongleri sau pe aceea indicată de amplificarea dramatică a monologurilor şi a predicilor vesele. Înclinăm pentru opinia din urmă. În evoluţia petrecută, cuvîntul a însemnat mai mult decît pantomima. De la început, creaţia comică franceză a dat cuvîntului roluri şi însemnătăţi primordiale.

Exista un anumit gust al publicului burghez medieval pentru expresii vulgare şi obscene. Faptul nu constituie, aşa cum s-ar părea, o pervertire a cuvîntului. Critica filologică arată că în epoca lor aceste expresii aveau şi alte înţelesuri decît cele de scandal. Le-am întîlnit şi în teatrul serios; avem astfel o dovadă în plus că ele intrau în deprinderile şi practicile de scenă ale timpului. În plus, trebuie să precizăm că în producerea comicului de limbaj aceste expresii aveau roluri secundare. Dintre celelalte mijloace cităm: termeni latineşti stricaţi sau termeni dialectali introduşi caricatural în dialoguri (procedeu pe care îl va întrebuinţa şi Molière), replici ingenioase, încrucişări de replici spirituale, cascade verbale, jocuri de cuvinte, repetări de fraze etc. Unele din aceste repetări au devenit celebre, trecînd ca expresie şi ca putere de a caracteriza satiric anume situaţii în rîndul proverbelor sau al zicătorilor populare. De exemplu: *„Revenons à nos moutons"* (să ne întoarcem la oile noastre) din *Maître Pathelin*; *„Cela n'est pas à mon rollet"* (asta nu mă priveşte) din farsa *Le cuvier* (Hîrdăul) ş.a. Nici una însă nu cuprindea atîta umor ca o anume frază a soţiei lui Colin. Întors după o lungă absenţă, soţul găseşte în casă numeroase lucruri noi. De cîte ori întreabă de provenienţa lor, femeia îi răspunde umilă, cu nevinovăţie: „Din mila Domnului" *(Colin, de la grâce de Dieu!)*. La un moment dat, soţul zăreşte şi un prunc în leagăn. Întrebînd: „Dar acesta, de unde mai e?" i se răspunde cu acelaşi ton, bineînţeles spre dezarmarea totală a bărbatului: „Colin, din mila Domnului!"

Acţiunile din comediile medievale nu au suprafaţă şi suflu larg, nu aprofundează caractere, nu dau întotdeauna figurilor relieful lor posibil, nu imprimă mijloacelor comice o ierarhie artistică; dovedesc însă simţ de observaţie ironică şi satirică, înţelegerea gestului şi mai cu seamă intuiţie pentru resursele comice ale cuvîntului. Această trăsătură din urmă va face din comicul medieval un punct de sprijin în constituirea comediei clasice franceze.

Burghezia a folosit acest comic în conflictele ei deschise cu instituţiile şi mentalitatea vieţii feudale. Ironia şi satira, în mod direct ori indirect, i-au apărat cauza.

ACTORII COMICI ÎN TEATRUL MEDIEVAL

1. Chestiuni preliminarii

În Franța, termenul de comedian, desemnînd pe actorul de comedie, a fost multă vreme necunoscut. Începe să fie întrebuințat abia în secolul al XVI-lea, prin imitație după italieni. Explicația stă în aceea că multă vreme reprezentațiile comice nu erau susținute de către actori profesioniști, ci de amatori. Jonglerii — despre care am vorbit pe larg într-un capitol anterior — se înscriu într-o categorie aparte, nefiind actori propriu-ziși. Jonglerii epici puneau în demonstrațiile lor linie, demnitate și artă actoricească; ceilalți, jonglerii de stradă, ajunseseră cu timpul să se confunde cu saltimbancii ori scamatorii de bîlci. Nu știm dacă jonglerii din prima categorie au avut un repertoriu comic. În această privință, documentele vremii rămîn mute. Dacă a existat vreodată un asemenea repertoriu, trebuie să-l considerăm pierdut pentru totdeauna.

Pe măsură ce mișcarea dramatică a luat proporții și numărul actorilor amatori s-a înmulțit, aceștia au început să se organizeze în asociații sau confrerii speciale. De unele din aceste asociații ne-am ocupat în capitole anterioare: *puy*-urile și apoi Confreria Pasiunii.

Puy-urile, specializate în reprezentarea de miracole, au avut, încă de timpuriu, și unele alunecări spre teatrul comic. Notăm, de exemplu, *Jocul frunzișului* de Adam de la Halle, reprezentat întîia oară probabil de *puy*-ul de la Arras. Acțiunea pieselor punea în mișcare personaje agresive și situații cu notă vie și îndrăzneață. Mai tîrziu, cînd tradiția *puy*-urilor a început să decadă, deosebirea dintre teatrul serios și cel comic n-a mai fost respectată. *Puy*-urile vor lăsa ca pe estrada lor să-și facă drum din ce în ce mai multe spectacole comice, monologuri satirice, farse, sotise ș.a. Înființarea de confrerii dramatice, și mai ales specializarea acestora în confrerii serioase pentru reprezentarea misterelor și confrerii vesele pentru farse și sotise, au contribuit ca *puy*-urile să treacă în umbră și în mod treptat să-și înceteze existența.

Confreria Pasiunii s-a dedicat teatrului religios; despre legăturile ei cu teatrul comic nu avem informații îndeajuns de cuprinzătoare. Știm, totuși, că aceste legături au existat; înființarea de asociații comice a contribuit și ea la transformările petrecute în sînul confreriei.

2. Confreriile comice

Les Enfants sans souci. La început, credincioși spiritului ce prezidase la constituirea lor, confrerii Pasiunii n-au jucat decît drame religioase, în speță mistere. Sub acest raport, principalul lor sediu, Hôtel de la Trinité, părea o sucursală a bisericilor din Paris, mai bine zis o instituție la ordinele acestora. Dar confrerii n-au acceptat să rămînă tot timpul în umbra bisericii, cu toate că în predicile vremii acțiunea lor era pusă în rîndul faptelor bune și arătată ca „plăcută lui Dumnezeu". Dorința lor de popularitate întrecea această aparentă satisfacție morală. Se vor preocupa, deci, și de înveselirea spectatorilor. De aici, intercalarea de pasaje comice în corpul spectacolului serios. Faptul acesta, însă, trebuie judecat cu delicatețe. Confrerii erau munciți de un dublu scrupul: unul privind sentimentul lor religios, altul demnitatea lor de slujitori ai teatrului grav. Au recurs la soluția de a conceda jocul comic altora. Astfel a fost chemată în sînul ei trupa *Enfants sans souci* (Copii fără grijă). Aceasta, găsind acum ocazia de a se produce sub oblăduirea unui teatru cu tradiție și autoritate, a primit oferta cu însuflețire.

Ce era această trupă? Cum se născuse și cum se manifesta? Ce notă caracteristică avea să marcheze în teatrul epocii?

Făcea parte dintre acele sute de asociații vesele de teatru pe care le întîlnim în secolul al XV-lea, la Paris și în orașele de provincie. Cîndva, atunci cînd aveau de susținut vechea „Serbare a nebunilor" *(fête des fous)*, se bucuraseră de oarecare protecție din partea bisericii. Mai tîrziu, cînd în bucuria populară pe care o stîrneau începuseră să se strecoare aluzii ironice și chiar parodieri ale ierarhiei ecleziastice, această favoare le-a fost retrasă. Susținute de opinia publică, au continuat să se manifeste, ignorînd opoziția oficială a bisericii și a Parlamentului.

Gustul acestor asociații pentru teatru s-a format cu timpul; la început, preferințele lor alunecau spre cortegii, mascarade, serbări însoțite de jocuri și cîntece și, în general, spre manifestări de satiră brutală și rudimentară. Confreria de care ne ocupăm, Enfants sans souci, a fost una din aceste numeroase confrerii vesele. În vreme ce atîtea altele s-au pierdut, trecînd în uitare, aceasta a devenit celebră.

Despre istoria ei se știu relativ puține lucruri. În timpul lui Carol al VI-lea, în jurul anului 1380, un număr de tineri instruiți, de familie bună, au format o asociație veselă. Erau glumeți, galanți, plăcuți ca înfățișare, spirituali. Scopul asocierii lor era să găsească mijloace de amuzament pe seama diferitelor vicii ori trăsături ridicole ale societății și ale contemporanilor. Pentru aceasta, teatrul le oferea cel mai bun cîmp de manifestare. Șeful lor se numea „prințul proștilor" *(Prince des Sots)*[1]; acest titlu bizar era confirmat de către însuși regele, prin scrisori patente și printr-o seamă întreagă de prerogative. În perioada carnavalului, avînd pe cap o bonetă cu urechi de măgar și purtînd atributele nebuniei, Prince des Sots își făcea o intrare solemnă în Paris, în fruntea confrerilor săi. De la început, confreria și-a marcat preferința pentru sotise, întocmai cum o altă confrerie celebră, *Basoche*,

[1] Traducerea literală — „prințul proștilor" — nu redă sensul exact. O folosim în mod concesiv, prin convenție. „*Sot*" reunește două înțelesuri: personaj ciudat, comic; în același timp, coechipier în formația actoricească pentru reprezentarea de sotise *(soties)*.

se specializa în reprezentarea de farse și moralități. De fapt, ea a fost chiar creatoarea acestei noi forme comice. Se jucau piese îndrăznețe, a căror vervă satirică ataca direct, fără rezerve, puteri și instituții de seamă ale vremii. Se ridicase un teatru pînă și în vecinătatea unui cimitir, al Inocenților; aici, confrerii au cunoscut momente remarcabile de succes și popularitate.

Instituția a durat multă vreme. Către mijlocul secolului al XVI-lea, confreria Enfants sans souci a ocupat teatrul de Bourgogne. A urmat de aici cunoscutul proces cu Confreria Pasiunii și cu comedienii de la teatrul du Marais, pe motiv că nu li s-au respectat privilegiile. Totuși, începînd de la această dată, existența ei a fost precară. În numeroase rînduri s-a aflat pe punctul de a dispărea cu totul. În 1659, confrerii s-au văzut constrînși să cedeze teatrul unei trupe de italieni, chemată la Paris de Mazarin și bucurîndu-se de protecția acestuia. La mijlocul secolului al XVIII-lea, confreria încă subzista; istoria literară a putut să identifice prezența unor *sots* pînă în timpul lui Corneille.

Confreria Enfants sans souci a păstrat tot timpul legături strînse cu confreria basochienilor. Potrivit unor păreri, acești *sots* n-ar fi fost altceva decît basochieni îmbrăcați în costume de nebuni *(fous)*; cenzura, regulamentele și dispozițiile în curs, mai aspre cu basochienii decît cu ceilalți, nu le-ar fi îngăduit asemenea manifestări. E posibil ca aceleași persoane să fi făcut parte, simultan, din ambele confrerii. Deducem aceasta din cîteva versuri ale lui Clément Marot (în *Epistola cocoșului către măgar*), în care ni se dă descrierea sugestivă a costumului purtat de actori în rolurile de „nebuni":

Attache moy une sonnette
Sur le front d'un moine crotté,
Une oreille à chaque costé
Du capuchon de sa caboche,
Voilà un sot de la Basoche
Aussi bien peint qu'il est possible[1].

În cursul secolului al XVI-lea, asociația și-a modificat mult caracterul inițial. Dintr-o mișcare de amatori se transformă într-o asociație de profesioniști. Gringore și Jean de Pont-Alletz, celebru farsor al secolului, timp de două decenii agreat deopotrivă de curtea regală ca și de mulțimea de spectatori, deși amîndoi „enfants sans souci", membri devotați și reprezentativi ai confreriei, erau mai mult profesioniști decît amatori. De altminteri, această tendință, prin caracterul ei cu totul diferit de intenția inițială, a și contribuit la declinul instituției.

Mère-folle (Mamă-nebună). Principalele ei manifestări s-au petrecut pe străzile Dijonului. Societatea datează din 1381, cînd a fost înființată de către ducele de Clèves. Ca momente mai importante din activitatea ei ni se păstrează procesele-verbale în care găsim consemnarea primirilor făcute episcopului de Langres în 1618 și principelui de Condé în 1628. A durat pînă în 1660. Practica repertoriului obișnuit al *sot*-ilor avea drept deviză denunțarea prostiei omenești: *Stultorum infinitus numerus*. Număra — se crede —

[1]Agață un clopoțel /Pe fruntea unui călugăr murdar,/ Cîte o ureche de fiecare parte/ A tichiei de pe căpățînă, /Iată un nebun din Basoche/ Zugrăvit cum nu se poate mai bine.

cinci sute de membri. Statutul confreriei prevedea ca aceștia să vorbească numai în versuri. Aveau și o îmbrăcăminte specială: haina trebuia să fie făcută din mătase roșie, verde sau galbenă, iar pe cap să poarte o bonetă cu două ascuțișuri, prevăzute cu cîte un clopoțel; bineînțeles, sceptrul de „nebun" era de rigoare.

Asociații provinciale. După modelul de la Paris, orașele de provincie își aveau și ele asociațiile lor vesele. Cităm, dintre acestea, cîteva de la care ne-au rămas urme mai certe: la Lyon, confreria *Les bavards de Notre-Dame de Confort* (Flecarii); la Rouen, confreriile *Les veaux* (Vițeii), *Les falots* (Caraghioșii), *Les sobres sots* (Proștii cumpătați) etc. Caracterul comic al acestora era ceva mai turbure, mai puțin pronunțat. Anume elemente religioase, încă persistente, se amestecau cu cele laice. Oarecum, în provincie se păstra o situație care la Paris era depășită. Jocurile prezentate pe scenă nu aveau propriu-zis o acțiune, adesea nu comportau nici chiar dialoguri, ci de cele mai multe ori se mărgineau la o defilare de personaje *(jeu de partures ou de personnages)*. Probă că aceste confrerii aveau încă sprijin ecleziastic, e că reprezentațiile lor se petreceau în zile de sărbători religioase, pe estrade ridicate în fața catedralelor și a bisericilor. Aceasta nu împiedica, totuși, ca versurile satirice, cîntecele triviale și o anume notă de mascaradă să iasă mult în evidență, strivind și înecînd în verva lor palidele supraviețuiri religioase.

3. Basochienii

Istoria acestei mișcări este mai bine stabilită decît a celorlalte, deoarece s-a sprijinit pe o instituție puternică, cu rădăcini și tradiții întinse în viața socială a Franței, deopotrivă și cu un serviciu arhivistic mai bine constituit.

Se crede că termenul *basoche* vine de la latinescul *basilica*. Înțelesul lui a început să varieze încă din perioada greco-romană. La început se desemna prin el un edificiu în care principele sau guvernatorul distribuia justiția publică. Mai tîrziu, clădirea a fost atribuită cultului creștin, urmînd însă ca încă multă vreme sensul vechi să funcționeze prin interpunere sau prin diferite încrucișări cu cel nou. Filologic vorbind, formele intermediare ale cuvîntului au fost acestea: *basilique — baseuque — basoque — basoge*.

Să trecem acum în Franța, în secolul al XIV-lea. Prin *basoche* se desemna ideea de palat, de locuință a regelui, cu o anume referință la sala în care acesta, potrivit prerogativelor lui, trebuia să prezideze și să administreze actele justiției. În urma mai multor schimbări succesive ale reședinței regale — Cité, Saint-Paul, Louvre, Tuileries — vechea reședință, atribuită mai întîi Parlamentului, s-a transformat în palat de justiție. În 1303 regele Filip cel Frumos a autorizat ca funcționarii procurorilor (avocați, notari etc.) de pe lîngă Parlamentul din Paris, deveniți între timp destul de numeroși, să se organizeze într-o corporație: Societatea Palatului sau Basoche. Această societate — după cum o caracterizează Sainte-Beuve — forma un mic

„royaume de cocagne"[1], care își avea o jurisdicție, o ierarhie, obiceiuri și sărbători proprii. Mai precis: *Basoche* avea un rege (asociației i se mai spunea *royaume de la Basoche*), avocați, procurori, referendari, raportori, aprozi ș.a.; bătea monezi și purta blazon cu armele sale; regele și Parlamentul îi acordau subvenții; avea dreptul de a judeca neînțelegerile ivite între clericii-membri și particulari.

Multă vreme, paradele și demonstrațiile acestei asociații au fost celebre, alcătuind momente de seamă în viața publică a Parisului. Manifestările se desfășurau pe locul denumit Pré aux Clercs, pe care Francisc I îl dăruise corporației. Basochienii defilau în fața regelui, grupați în companii. Festivitățile se continuau cu serenade și petreceri sub cerul liber. Membrii corporației erau destul de mulți; la un moment dat, în secolul al XVI-lea, cînd populația pariziană număra trei sute de mii de locuitori, basochienii atingeau cifra de zece mii. Nu mult după instituire, corporația a început să organizeze reprezentații de teatru. Cu prilejul zilelor solemne, după defilare, basochienii dădeau reprezentații de teatru în curtea palatului. La început aceste reprezentații se limitau la trei pe an; cu timpul, sub impulsul succeselor obținute, s-a trecut și la reprezentații extraordinare. Spectacolele constau din farse sau moralități, cu aplecări vizibile spre nota satirică și persiflantă. Clericii-membri își ironizau apucăturile, viciile, diferitele trăsături de caracter. Resimțeau o deosebită desfătare din a exploata „chestiuni grase" *(causes grasses)*, în care o temă ce revenea adesea era infidelitatea conjugală. Cu cît li se dezvolta tendința de satiră, cu atîta aplecarea lor spre manifestarea de teatru devenea mai marcată.

Îi vom găsi pe basochieni, de acum înainte, organizînd reprezentații nu numai în locuri publice, oficiale, ci și în case particulare de oameni bogați și reprezentativi ai timpului. Antrenați de succes, ca și de voluptatea satirei, atacurile lor vor începe să se îndrepte și împotriva puterii oficiale. Cîteodată, aluzia ori ironia se menținea între limite prudente, fără a duce prea departe iritația celor vizați; alteori atacul lua forme ascuțite, caustice. În felul lor de a zugrăvi pe scenă moravuri și caractere, basochienii s-au orientat de timpuriu spre un tip de satiră aspră, integrală, punînd în cauză instituții ori trăsături specifice ale societății: biserică, cler, magistratură, politică de stat, concepții și metode burgheze etc. Aplauzele publicului îi stimulau, îndemnîndu-i să persevereze în această acțiune.

Curînd, autoritățile au început să se sesizeze. Într-un fel, ezitau să îngenunche prin măsuri radicale anume libertăți și prerogative cîștigate, purtînd pe ele semnul grației regale; într-altfel, autoritatea își dădea seama că atacurile îndreptate împotriva ei ar putea deveni din ce în ce mai active și mai necruțătoare. De aici o politică oscilatorie: cînd de cenzură, cînd de indulgență. Chiar și așa, actele de interdicție au abundat; basochienii au dovedit curaj și au meritul de a nu se fi intimidat în fața lor.

Citām cîteva momente caracteristice. În 1442, o seamă de clerici recalcitranți au fost condamnați la închisoare, cu regim numai de pîine și apă; totodată s-a interzis basochienilor să mai reprezinte ceva fără autorizație

[1] Locuțiune devenită proverbială: o țară imaginară a bucuriei și a desfătărilor, unde totul abundă și oricine își poate procura cu ușurință orice.



Regele Basoche-ului. După o stampă din secolul al XVI-lea.

specială. În asemenea condiții, corporația și-a întrerupt spectacolele; din moment ce nu mai erau îngăduite aluzii licențioase și atacuri satirice personale, o principală atracție a acestor spectacole era ca și frîntă. În 1473, printr-un ordin al curții, basochienii au fost obligați să-și reia reprezentațiile. Era firesc ca lucrurile să se repete. Nota satirică a reapărut neîntîrziat în aceeași formă, cu aceleași trăsături. În 1476 s-a produs o nouă interdicție: sub amenințare de degradare civică și de confiscare a bunurilor, clericii basochieni nu mai aveau voie să reprezinte nimic fără autorizație specială: farse, moralități, sotise — indiferent unde, pe scene oficiale sau în locuri particulare. În 1486, Carol al VIII-lea a întemnițat la Conciergerie cinci basochieni acuzați de aluzii politice împotriva guvernării regale, printre care și pe poetul Henri Baude[1].

Sub Ludovic al XII-lea, Basoche a putut cunoaște zile mai bune. Se spune, chiar, că sub guvernarea acestui monarh liberal corporația și-a trăit „epoca ei de aur". Se atribuie regelui cuvintele următoare: „Vreau — se adresa procurorului Jean Bouchet — să se joace în libertate; vreau, de asemenea, ca tinerii să dea pe față abuzurile de la curtea mea, întrucît consilierii mei și alții care țin să treacă drept înțelepți nu-mi raportează nimic". În 1536, Francisc I a interzis basochienilor să mai poarte măști, deoarece între timp, pentru a se eluda anume dispoziții și asprimi ale cenzurii, basochienii imaginaseră sistemul ca actorii să poarte pe scenă măști, indicînd trăsături ale personajelor vizate. Doi ani mai tîrziu, în 1538, s-a dat dispoziția ca toate piesele programate să fie supuse cenzurii, cu cincisprezece zile înainte de reprezentație. În 1540, vigilența s-a înăsprit: nu se mai îngăduia ca pe scenă să se pună în cauză personalități. Un ordin din 1561 prevedea obținerea de autorizații din timp pentru fiecare piesă în parte. În 1582, Henric al III-lea a suprimat definitiv teatrul basochian.

Acest teatru a trăit mai bine de două secole și jumătate, din 1303 pînă la 1582. A pus în mișcare o bogată producție dramatică: farse, sotise și moralități. Multe din acestea s-au pierdut pentru totdeauna. Despre o singură piesă din repertoriul basochienilor parizieni avem imagini și referințe sigure: *Maître Pathelin*. Piesa făcea parte din acea largă zugrăvire de moravuri ale unei lumi burgheze pe care basochienii o cunoșteau mai bine ca oricare alții: lumea palatelor de justiție, cu judecătorii, cu avocații și cu

[1] Autor de balade, rondele, epigrame și diferite scrieri cu caracter politic și social, reputat prin vivacitatea de spirit și prin limpezimea stilului (1430—1495). Critica îl consideră printre emulii lui Clément Marot și ai lui Villon, deși aceștia nu-i menționează numele.

procurorii ei, cu spiritul de pledoarie și de șicană procedurală care o caracteriza. De altminteri, de *Maître Pathelin,* capodoperă a teatrului comic prerenascentist, se leagă cea mai sigură glorie dramatică a corporației.

Asociații cu același nume au existat și în cîteva orașe de provincie: Lyon, Bordeaux, Rouen, Toulouse, Grenoble, Dijon. Unele din acestea s-au bucurat și ele de privilegii; pretutindeni au cultivat nota satirică, au întreținut și au răspîndit gustul pentru reprezentații dramatice, au ajutat la formarea de autori și actori. Însă celebritate, în înțelesul propriu-zis al cuvîntului, n-a atins decît corporația pariziană. O seamă întreagă dintre autorii comici medievali, ale căror nume ni s-au putut păstra, au fost basochieni. Dintre aceștia îi cităm pe Jehan d'Abundance, Henri Baude, Pierre Blanchet (1459—1519), Jean l'Éveillé, François Habert (1520—1568, poetul regal al lui Henric al II-lea, autor prolific, traducător vestit de opere clasice), Jacques le Basochien, Clément Marot (1495—1544), Roger de Collerye (mort în 1536, autor de versuri pline de vervă și umor, președinte al Societății nebunilor), André de la Vigne (autor de moralități comice) ș.a.

S-a afirmat că basochienii ar fi întemeietorii teatrului comic medieval. Părerea e greșită. În momentul cînd au apărut basochienii, comedia franceză se constituise; ea începuse să existe încă din secolele XII și XIII prin menestreli, prin truveri și prin elevii marilor școli ale timpului din Paris și din provincie. Totuși, evoluția comediei le datorează mult; curajul satiric al basochienilor și lupta lor pentru libertatea de opinie a scenei comice au rămas memorabile.

4. Colegienii

Cunoaștem această categorie de actori-amatori mai demult, încă din perioada dramei liturgice neolatine. Colegiile au păstrat tradiția acestei drame, se crede, pînă în secolul al XV-lea. Nu există dovezi că înainte de această epocă s-ar fi trecut în școli la reprezentații de teatru în limba franceză.

Repertoriile în limba vorbită ale colegienilor erau alcătuite în majoritatea lor din producții satirice, în genere cu o notă îndrăzneață. Din această cauză și-au atras în numeroase rînduri admonestările și chiar reprimandele Parlamentului sau ale Universității. Un edict din noiembrie 1462 prevedea în mod ritos: „Se interzice orice joc care ar putea să aducă vreo atingere principilor sau seniorilor". Colegienii, însă, nu s-au lăsat impresionați; au continuat să joace, în același spirit viu și caustic, punînd în cauză profesori, instituții, reguli, tradiții, acte ale autorității și, oarecum, în forme transparente, înseși acte ale regelui. Erau stimulați în aceasta și de exemple venite de sus, de la profesori și chiar conducători ai institutelor, cu spirit mai liberal, dispuși să atenueze rigorile teologiei și ale scolasticii. În această privință, avem de citat cazul lui Tixier de Ravisi (în formă latinizantă Ravisus Textor), vestit umanist francez care a trăit între anii 1480—1524, profesor de retorică la Colegiul de Navarra și apoi rector al Universității din Paris. În afara preocupărilor de specialitate era și autor al unor importante

lucrări de învățămînt, redactate în limba latină. Tixier de Ravisi a compus — tot în latinește — , pentru a fi jucate în colegiul său de către elevi, mai multe moralități, cu aluzii la viciile contemporanilor, apropiate ca ton satiric de farsele și sotisele vremii. Întrucît piesele se reprezentau în școli cu titlu de întregiri ale programelor de educație și de instrucție patronate de acestea, nu se putea ca satira lor să pună în cauză persoane anumite sau să-și îngăduie libertăți de tipul celor din teatrul obișnuit; în schimb, aluziile și malițiozitățile abundau, creînd în jurul lor o transparență neîndoielnică.

În timpul războaielor religioase, actualitatea comediilor școlare s-a reaprins. Disputele dintre cele două tabere, conflictul de doctrine, stările de spirit create de această încordare, diferitele resentimente ale celor angajați în luptă, toate acestea s-au făcut viu simțite în conținutul și tonul comediilor jucate în școli. Sub acest raport, teatrul colegienilor a putut cunoaște zile remarcabile. Totuși, această reaprindere nu s-a realizat într-o creație literară propriu-zisă, cu un loc bine marcat în dezvoltarea teatrului național francez; a rămas mai mult o pagină de istorie, legată de luptele din țară dintre catolici și protestanți.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, teatrul colegienilor are meritul de a fi adăpostit pe scenele sale tragedii imitate după antichitate. Anul 1552, cînd Colegiul Boncour a reprezentat *Cleopatra* de Jodelle, și anul 1560, cînd Colegiul Grévin a pus în scenă *Moartea lui Cezar* de Grévin, pot fi socotite drept date memorabile. Ele au marcat în viața teatrului francez, și deopotrivă în viața teatrului european, acte de ieșire din evul mediu și de încadrare în umanismul Renașterii.

5. Spre formarea de comedieni profesioniști

Categoriile enumerate pînă aici — *Enfants sans souci*, *sots*, basochieni, colegieni — erau formate din amatori. S-au bucurat de popularitate pînă în partea a doua a secolului al XVI-lea, cînd dezvoltarea profesiunii actoricești le-a împins în umbră, contribuind în cele din urmă la desființarea lor.

Semne de profesionism actoricesc existau și înainte. Însă ele se manifestau difuz; multă vreme actorii au fost ținuți în marginea societății. Prestigiul pe care și-l puteau dobîndi în sentimentul publicului era privit cu ochi răi, nu numai de către autoritatea ecleziastică, ci adesea și de cea civilă.

Am înregistrat, mai întîi, prezența acelor histrioni mizerabili care își cîștigau existența prin taverne sau colindînd din loc în loc, aplaudați adesea de auditorii lor, doar rareori și apărați de aceștia în conflictele lor locale.

Au urmat jonglerii, cu declamația lor de o calitate mai ridicată. Aceștia, însă, nu erau actori propriu-ziși; îi putem asimila actorilor doar în măsura în care orice povestire sau orice cîntec, din moment ce erau rostite în public, trebuiau înfățișate cu un ton mai spectaculos, cu o gesticulație mai expresivă, eventual chiar și cu o costumație adecvată, deci cu o tendință de efect scenic și, pînă la un punct, de mișcare dramatică. Jonglerii, recitatori de *chansons de geste*, cu activitatea lor strîns legată de aceea a trubadurilor și a truverilor, erau cîteodată și poeți, nu numai muzicanți și actori; cît

privește pe ceilalți, jonglerii-histrioni, aceștia aveau să degenereze în saltimbanci și șarlatani, depărtîndu-se astfel chiar și de cea mai umilă demnitate actoricească.

Începînd din a doua jumătate a secolului al XIII-lea aflăm în personalul curților regale și al unor mari curți senioriale pe așa-numiții *joueurs de personnages* (interpreți de personaje), care de fapt erau actori permanenți ai stăpînilor lor. Mai existau personaje oarecum asemănătoare și în slujba unor municipalități. Funcțiunea acestora era ca în anume ocazii să însuflețească serbările publice, să spună monologuri, să recite, să cînte, să facă glume, să improvizeze scene vesele, să imite, spre hazul comun, vorbe și gesturi ale unor personaje cunoscute.

Confreriile, prin statornicia cu care și-au dus activitatea precum și prin felul cum au înmulțit reprezentațiile dramatice, au contribuit în măsură apreciabilă la instituirea ideii de teatru permanent, firește cu implicațiile lui profesionale. Ne referim mai cu seamă la Confreria Pasiunii, ai cărei membri ajunseseră la importante specializări în reprezentarea dramelor religioase.

Totuși, acestea nu erau decît semne și începuturi. Primii actori de comedie, în adevăratul înțeles al cuvîntului, au fost italienii. Actorii francezi de profesiune se vor forma sub influența acestora. Pătrunderea și acțiunea italienilor în Franța alcătuiesc un episod mai lung, care a durat mai bine de două secole.

În 1548, cu prilejul unei serbări date în cinstea lui Henric al II-lea și a Caterinei de Medici de către cardinalul de Ferrara la curtea arhiepiscopală din Lyon, au fost aduși din Italia actori și actrițe de comedie. Urma să se reprezinte o tragicomedie, *Calandria*, de cardinalul Bibbiena. Faptul a constituit o noutate, mai cu seamă că pînă atunci — cu rare excepții — femeile nu apăruseră pe scenă, rolurile feminine fiind interpretate de tineri. Brantôme[1], care în scrierile sale ne-a lăsat o icoană credincioasă a ideilor și moravurilor contemporane, notează: „Comedia, așa cum o jucau aceștia, era un lucru rar, nemaivăzut în Franța, unde pînă atunci nu putuse fi vorba în această privință decît de farsori, de conarzii din Rouen, de basochieni și de alți comedieni ușuratici, toți de același fel." Confrerii Pasiunii, tulburați de succesul italienilor și temîndu-se ca prin concurența acestora să nu se zdruncine monopolul pe care îl aveau în teatru, au deschis lupta. Pentru moment, Parlamentul le-a dat cîștig de cauză: a interzis italienilor, cu toate că dispuneau de scrisori patente, de a mai da reprezentații în Franța. Italienii, însă, începuseră să intre în gustul publicului, sătul și obosit acum de spiritul spectacolelor medievale; era deci greu să se lupte cu un sentiment comun în creștere, pe care de altminteri regele și seniorii înțelegeau și ei să-l sprijine.

Din clipa în care publicul a început să se deprindă cu actorii profesioniști, existența confreriilor și a mișcărilor de amatori a devenit precară. Cu oricîtă voință și încordare, ele nu puteau să mai reziste acestei concurențe.

---

[1] Pierre de Bourdeilles, senior și abate de Brantôme, celebru scriitor francez (1540—1614), autor de opere în care a zugrăvit epoca pînă în detaliile ei, într-un spirit viu de adevăr nepărtinitor și de culoare locală.

Actorii profesioniști aveau mai mult meșteșug; știau să dea mai multă viață scenei; dispuneau de mijloace mai comunicative; izbuteau să se miște cu mai multă suplețe în diferitele roluri încredințate; dădeau costumului mai mult relief; dispuneau de mijloace mai abile și mai expresive în a mînui cuvîntul, în comedii ca și în drame. Față de aceste posibilități, manifestările vechilor actori rămîneau palide și minore. Cu meșteșugul lor acum depășit, confrerii, basochienii, colegienii — acești „farsori gotici" — nu mai puteau să rămînă titulari ai scenei, ci trebuiau să se întoarcă la uneltele lor obișnuite, pe bănci de școală, în birouri de notariat sau la tejghelele lor de negustori.

CONCLUZII ASUPRA TEATRULUI MEDIEVAL

Între teatrul antic și teatrul medieval există o pauză istorică de mai multe secole. De la căderea unuia pînă la apariția celuilalt s-au scurs durate întregi în care teatrul n-a avut nici o viață. Aici, delimitarea faptului e simplă și nu ridică probleme. Formele de teatru medieval s-au născut și s-au dezvoltat în condiții proprii; din antichitate, n-am mai avut de înregistrat decît o seamă de supraviețuiri palide și sporadice. Altfel se prezintă situația acum, cînd de la evul mediu pășim înspre Renaștere. Între aceste două epoci există continuitate, iar succesiunea dintre teatrul medieval și cel renascentist comportă întrepătrunderi și funcțiuni mai greu de stabilit dintr-o dată. A le privi izolat, de la distanță, ca unități absolut distincte, ar fi să procedăm cu schematizări periculoase. Teatrul medieval nu s-a sfîrșit printr-un cataclism, ci printr-o transformare îndelungă, inclusă într-un important proces istoric de emancipare politică și intelectuală a lumii europene.

Găsim încă de timpuriu semne de transformare, de ieșire de sub criteriile strict medievale. Apar germeni profani chiar din perioada dramelor liturgice. Altminteri nici nu ne-am putea explica procesul ieșirii acestor drame din incinta bisericii, cu lărgirile de cadru și asocierile laice care le-au urmat.

Miracolele se dezlegau *deus ex machina*, cu intervenția unui personaj divin; dar, înainte de a se ajunge la acest moment convențional, ele desfășurau pe scenă acțiuni laice în toată puterea cuvîntului, reflectînd situații, moravuri, stări de spirit, injustiții și frămîntări sociale ale vremii. Tot așa și cu misterele. Pe o canava împrumutată oficial din textele biblice, în aceste producții căpătau viață și expresie scenică nenumărate fapte și opinii de critică profană, de protest spontan sau premeditat, de ironie și adesea chiar de persiflare, îndreptate împotriva sistemelor sociale ale epocii, împotriva privilegiilor și împotriva instituțiilor politice, în frunte cu papalitatea și regalitatea.

Reprezentațiile religioase întruneau pe locuri deschise mulțimi imense de spectatori, din orașe și din împrejurimile acestora. Trebuie să admitem că aceste mulțimi nu erau atrase doar de predicația bisericii. Însuflețirea ce

domnea în aceste reuniuni izvora și din altceva decît din fervoare religioasă. Oprindu-ne doar la aceste criterii, ar fi să ignorăm și realități sociale ale epocii, și psihologia pe cale de formație a publicului. Mulțimile medievale au participat cu vibrare la aceste reprezentații, în primul rînd, pentru că găseau în atmosfera și desfășurarea lor puncte de reazem, atît în nevoi sufletești de moment cît și pentru aspirații mai îndepărtate.

Includerile profane din reprezentațiile religioase s-au impus prin puterea unor cerințe populare, mai mult decît prin acte de toleranță ori de liberalism venite din partea forurilor ecleziastice. E greu să admitem că aceste foruri se gîndeau să fie tolerante; cel mult intrau în joc aparente generozități, pornite dintr-o încredere prezumțioasă în infailibilitatea lor. Au fost și cazuri de cedări prin constrîngere, în fața unor presiuni pornite din instinctul social de apărare al mulțimilor. Precizăm că aceste includeri sînt revelatorii. Deslușim în ele participarea teatrului medieval la acea mare funcțiune a teatrului în genere de a intra în luptă cu puterea, în apărarea unor drepturi și expansiuni necesare ale vieții omenești.

Într-adevăr, o bună parte din teatrul medieval s-a aflat în slujba bisericii; dar, deopotrivă, prin atîtea dintre manifestările lui, a luat atitudine împotriva caracterului ei rigid și autocrat. În raport cu alte instituții și forme de viață medievale, toate de tip dogmatic și claustral (reguli feudale, ziduri de mănăstire, dogme scolastice, organizări și regulamente de funcționare ale breslelor meșteșugărești), teatrul a dovedit un caracter mai viu, mai deschis, mai popular. S-a adresat unei populații largi, numărînd în ea locuitori din păturile orașelor, cîteodată și țărani sau iobagi, în măsura în care felul acestora de muncă le îngăduia atingeri cu viața citadină. Subordonarea lui față de autoritatea ecleziastică nu l-a împiedicat de a vedea viciile acesteia și de a-și revărsa asupra ei un sarcasm denunțător. Diferitele includeri comice și profane din corpul solemn al textelor dramatice ne pun pe urmele unor reacțiuni de mulțime, în ale căror substraturi putem desluși semne și prefigurări revoluționare.

Teatrul medieval, privit în comparație cu teatrul altor epoci, pare lipsit de actualitate. În repertoriile teatrelor din lume, piesele medievale nu mai sînt înscrise demult. Se mai organizează doar festivaluri sau comemorări, cu vaste puneri în scenă de miracole și mistere dramatice (cu texte modernizate), interesînd ca reconstituiri documentare și ca performanțe de regie modernă. Istoricește, însă, acest teatru își are însemnătatea lui bine definită. În peisajul general al lumii medievale, prezența lui contează. Felul cum prin el s-au filtrat atîtea dintre datele de viață ale unei epoci, cu întipărirea lor aparte și cu specificurile lor umane, i-au asigurat un loc reprezentativ între manifestările de cultură ale lumii.

Există oare legături sau apropieri între teatrul medieval și cel antic? Problema e delicată; asupra ei dezbaterea poate să continue. Considerăm că nu poate fi vorba de o continuitate propriu-zisă, și nici de o prăpastie totală. Manifestarea de teatru presupune esențe umane și funcțiuni statornice. N-ar fi cu putință, deci, ca în desfășurarea ei istorică să se petreacă întreruperi radicale, fără ca prin aceasta să nu i se zdruncine însăși rațiunea de a exista. În cazul tragediei, lucrurile sînt clare. Spiritul tragediei antice,

cu puterea lui de a scruta adîncimile vieții și ale sufletului omenesc, rămăsese departe; cel mult mai stăruiau unele urme difuze, în situații cu înțelesuri psihologice umane, strecurate în dramele religioase. Drama satirică, în schimb, a supraviețuit. Ideea ei a fost reluată de teatrul medieval profan în farsele, sotisele și moralitățile lui. Acest teatru își are originea în mănăstiri, dar nu s-a eternizat aici. Ca și teatrul antic, s-a manifestat ca un teatru citadin. Și unul și celălalt, reunind sub cerul liber mulțimi întregi de spectatori, au interpretat aspecte din viața și frămîntările epocii, au răspuns la nevoi sufletești și morale ale acestor mulțimi, le-au dat puncte de susținere în voința lor de emancipare.

Sub raportul nivelului de artă, poeții medievali n-au putut să se apropie de înălțimi ca acelea la care s-au ridicat poeții antici; dar ca destinație generală și ca putere de a polariza concepțiile de viață ale epocii, cele două teatre au fost în măsură să împlinească funcțiuni similare. Dacă e adevărat c-ar fi greu să concepem Atena fără viața și atmosfera marilor reprezentații dramatice, nu e mai puțin adevărat că și în evul mediu „jocurile" și estradele de teatru au marcat adesea momente și intensități caracteristice.

În primul rînd, trebuie să ținem seama de felul cum teatrul a intrat în procesele de viață ale lumii feudale, contribuind cu mijloacele lui la inițiativele și stările ei de spirit.

Ca purtător de adevăruri și mesaje umane, în perioade de creștere și de autoritarism brutal ale sistemului feudal, scenele medievale de teatru au ajutat ca în cugetele vremii să se producă multe limpeziri utile.

Tot așa, și în ce privește dogmatismul și voința de dominație a bisericii. Interesează, pe lîngă actele prin care lumea epocii li s-a supus, și cele de emancipare. Sub acest raport din urmă, inițiativele teatrului sînt semnificative. În situația de incompatibilitate intervenită între privilegiile catolice și aspirațiile în creștere ale burgheziei, teatrul s-a alăturat acestora din urmă.

Putem spune că din clipa în care reprezentațiile dramatice nu s-au mai petrecut în incinta bisericilor ci s-au mutat pe locuri deschise, teatrul începea să fie mai aproape de mentalitatea corporațiilor și a municipalităților decît de aceea a forurilor religioase. Într-o perioadă în care mulțimile populare erau privite ca realități amorfe, în marginea societății și a considerației morale, teatrul li s-a adresat cu hotărîre, susținîndu-le și participînd la lupta lor de clasă. În actele lor de protest și revoltă, teatrul a venit cu partea lui de înțelegere și de stimulare, punîndu-le la dispoziție mijloace de edificare sufletească și prilejuri de ascuțire a simțului politic.

S-ar putea ca realismul din teatrul medieval să pară simplist, naiv, brutal și pe alocuri grotesc. Chiar și așa, acțiunea lui merită să fie subliniată: a sesizat cu justețe situații sociale și politice, a scos în lumină puncte nevralgice din societatea vremii, a stigmatizat moravuri asupritoare, folosind în toate acestea rîsul popular drept armă critică.

Pe plan poetic — repetăm — teatrul medieval n-a dat conținuturilor sale destulă expresie și reliefare artistică. A putut, totuși, să împlinească importante funcțiuni literare. A contribuit, anume, ca multe producții populare să-și găsească încorporări și cristalizări culte, evitîndu-se astfel împrăștierea sau chiar pierderea lor. A mijlocit ca părți întregi din literatura

cavalerească să nu rămînă izolate în sfera feudală, ci prin unele înțelesuri și valori să coboare și pe scenă, stabilind astfel legături cu epoca de care altminteri s-ar fi putut să rămînă străine. Tot așa, aducînd pe scenă teme, situații, intenții și aluzii din literatura burgheză a *fabliau*-urilor, a dat acestei literaturi o circulație mai largă, ajutînd ca partea ei de satiră socială să capete în mișcarea epocii o eficacitate vie și directă.

Ne aflăm, astfel, în prezența unor capitole de teatru care în contextele istorice și morale ale epocii au intrat adînc, cu urmări valabile. În lumina lor, o seamă de înțelesuri și colorituri ale lumii medievale ne apar mai limpezi. Istoricul literar, istoricul politic și istoricul social, fiecare în parte și toți la un loc, pot găsi în cuprinsurile lor indicații concludente pentru reconstituirile ce-i interesează.

Din dependența lui teologică, în mîna forurilor clericale care înțelegeau să-l întrebuințeze ca instrument de dominație psihică și dogmatică împotriva celor mulți, a trecut pe seama burgheziei, factor istoric nou, chemat să deschidă și să conducă în această epocă acțiunea progresivă de lichidare a feudalității.

TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (I)

ASPECTE GENERALE

TRAGEDIA

1. Renașterea italiană

În Italia, fenomenul Renașterii s-a produs mai devreme decît în celelalte țări europene, ca urmare a faptului că aceasta a fost prima țară în care au început să se dezvolte relațiile capitaliste. În partea de nord a peninsulei, republicile comerciale și industriale — Veneția și Genova pe litoral, Florența în interior — au stimulat îndeosebi procesul amintit. Aceste orașe au putut să realizeze înaintea altora condițiile necesare pentru o viață economică emancipată de suzeranitatea feudală, capabilă astfel să susțină dezvoltarea comunală și să dea păturii burgheze mai multe posibilități de afirmare, pe planuri sociale, politice, artistice și culturale.

Se produce pentru piață; schimburile se intensifică; ideea de cîștig devine predominantă. Meseriașii și negustorii, din ce în ce mai conștienți de actualitatea pe care le-o conferă funcțiunea lor productivă, trec la acțiuni energice și îndrăznețe. Își dau seama că pentru producția și desfacerea mărfurilor au nevoie de cunoștințe sigure, izvorîte din observarea realității și verificate prin experiență. Se simte nevoia unei noi concepții asupra lumii, de natură ca în locul misticismului medieval și în locul claustrării feudale să instituie un spirit laic, realist și practic. Rațiunea, care pînă atunci fusese pusă să slujească teologia, luptă să se descătușeze. Între dezvoltarea gîndirii și dezvoltarea activității practice se produc apropieri. Comunele și burghezia au interes să pună capăt regimului feudal și să micșoreze puterea autocrată a bisericii. Se desemnează în atmosfera epocii un sentiment general doritor de libertate, de afirmări largi, de spații deschise. Asistăm prin toate acestea, pe planuri politice și culturale, la constituirea unui important fenomen al vieții europene: fenomenul Renașterii.

În procesul început, un prim nume ce trebuie amintit este numele lui Cosimo de' Medici. În anul 1428 devine moștenitorul unei averi imense, strînsă de tatăl său prin negoț și speculații de bancă. Locuitorii Florenței îl privesc cu rezervă, neiertîndu-i felul cum uzurpase puterea. Dar se străduiește să dea cetății renume și strălucire; vrea astfel să cîștige simpatia concetățenilor și să șteargă din amintirea acestora imaginea faptei sale. Se înconjoară de savanți și artiști; dă ordin să se achiziționeze pentru biblioteca orașului manuscrise rare și celebre, indiferent pe ce prețuri; cheamă

în cetate profesori vestiţi ai timpului; deschide porţile Florenţei, oferind azil învăţaţilor bizantini refugiaţi din Constantinopol, căzut acum în mîinile turcilor; foloseşte recenta invenţie a tiparului, încurajînd editarea de texte clasice, greceşti şi latine. După Germania, patria sa de naştere, tiparul avea să cunoască în Italia prima lui patrie de adopţiune.

Tradiţia începută va continua şi sub urmaşi, întemeindu-se astfel mecenatul artistic şi cultural al Medicişilor. Procesul iniţiat la Florenţa a fost preluat rînd pe rînd de mai multe oraşe italiene: Ferrara, Mantua, Urbino, Modena, Parma, Milano ş.a. Asistăm la afirmări de seamă, în diferite domenii de creaţie. Drumurile deschise de Michelozzo şi Brunelleschi în arhitectură, de Donatello în sculptură şi de Masaccio în pictură se îndreaptă spre culmile pe care în secolul al XVI-lea le vor marca Michelangelo şi Rafael. Ca şef de şcoală, Leonardo da Vinci, cu marile lui virtuţi artistice şi ştiinţifice de om al Renaşterii, va reedita la Milano o strălucire vecină cu aceea a Florenţei. Se ridică palate măreţe, sedii de instituţii publice sau reşedinţe de negustori şi seniori bogaţi. La Roma se distribuie pensii generoase savanţilor greci emigraţi din Bizanţ; în acelaşi timp, papa Nicolae al V-lea le va cere să lucreze pentru noua lor cetate şi să înceapă constituirea Bibliotecii Vaticane. Se plănuieşte pe scară largă traducerea în latineşte a clasicilor greci. Asistăm la adevărate întreceri între papi şi diferiţi principi laici pentru orgoliul de susţinători ai literelor şi ai artelor; toţi aspiră la reputaţia de conducători-umanişti.

La un moment dat, condiţiile economice şi politice încep să nu mai fie la fel de favorabile. Către sfîrşitul secolului al XV-lea, în viaţa peninsulei italice se ivesc o seamă de umbre. Cu moartea lui Lorenzo de' Medici epoca de pace, de prosperitate şi de echilibru părea încheiată. Presiunea armatelor franceze, în războaiele de cucerire şi de supremaţie începute de Carol al VIII-lea împotriva cetăţilor italiene, se accentuează. Descoperirile geografice ale lui Columb vor contribui ca gravitarea economică să se deplaseze din Mediterană pe Atlantic, pregătind astfel Spaniei „secolul de aur". Cu toate acestea — cel puţin pe plan artistic şi umanist — Renaşterea şi-a urmat un mers al său, hotărît, străduindu-se să învingă aceste constrîngeri. O clipă, s-a crezut că Savonarola, cu predicaţia lui pentru revenirea la un ideal de sobrietate creştină, va cîştiga masele; în realitate, era mai mult o exaltare sau o contagiune, care avea să se stingă tot aşa de repede cum se aprinsese. Renaşterea corespundea unui proces istoric necesar; nimic, deci, n-ar fi putut-o opri la jumătatea drumului.

Paralel cu opera artiştilor se dezvoltă şi o alta la fel de importantă, a învăţaţilor umanişti. Cultura clasică — pe care de fapt evul mediu n-o desfiinţase, ci doar o lăsase în stare de latenţă — capătă acum intensificări notorii. Interesul pentru om şi pentru realizările lui se situează în centrul cunoaşterii. Cultura, din realitate pasivă cum o văzuse scolastica medievală, devine factor social, condiţie de viaţă, instrument de realizare a omului şi de guvernare a cetăţii. Omul aspiră să trăiască intens, patetic. împletind în această atitudine atît seninătate cît şi încordare pasională. Contemplă cu bucurie năvalnică natura, fără a pierde însă din vedere de a se apleca şi asupra lui însuşi. Dă existenţei dimensiuni mari, cu tendinţe de a le prelungi

spre infinit. Viața, în esența ei, este mișcare; și anume, pe lîngă mișcare biologică, mecanică etc. și una artistică, incluzînd în ea frumusețe, armonie și maiestate. În această străduință generală de a se ajunge la o nouă definire a personalității umane, operele scriitorilor greco-latini vor fi privite ca trepte și mijlocitoare de seamă; de aici, străduința epocii de a le scoate din uitarea în care secolele sumbre de viață medievală le lăsaseră să zacă.

Descoperirile științifice — cărora nevoile producției și urmările lor pe plan de gîndire le dăduseră impulsuri esențiale — pun și ele pe om într-o lumină nouă. În vreme ce idealul feudal măsura valoarea omului prin treapta sa socială și prin diplomele sale nobilitare, Renașterea va afirma că adevăratele elemente de superioritate țin de virtutea și de înțelepciunea individului, că valoarea personală stă deasupra tuturor celorlalte, că omul trebuie să aspire la cultura inimii și a inteligenței.

Toate acestea conduceau înspre o mai mare încredere în natura umană. Rațiunea — în măsura în care devenea conștientă de drepturile și îndatoririle ei — urmărește emanciparea de sub tutela dogmei. Ideea ascetică s-a stins sau e pe cale să se stingă. Știința și filozofia tind să-și dobîndească libertăți de mișcare, să devină autonome. Literatura aspiră să reînvie poezia și nota de elocință din scrierile clasicilor. În genere pulsează o atmosferă de dragoste pentru viață. Aceasta este privită ca o sărbătoare, ca un domeniu al fericirii și al armoniei, putînd să adăpostească atît desfășurări ale simțurilor cît și ale gîndirii. Omul menit să ocupe un asemenea cadru trebuie să fie un om complet: nu damnatul din trecut, rușinîndu-se de făptura sa fizică sau terorizat în intimitatea lui morală, ci stăpîn pe puterile lui intrinsece, liber să se afirme, să înțeleagă și să creeze, să simtă.

În ce măsură, prin ce mijloace și cu ce semnificații, teatrul, ca formă și ca instituție de artă, va lua parte la această atmosferă a timpului, integrîndu-se astfel în fenomenul Renașterii italiene?

2. Teatrul italian, manifestare secundară a Renașterii

Italienii din timpul Renașterii au contribuit de aproape ca teatrul să devină instituție permanentă și autonomă. Totuși, în raport cu celelalte arte dezvoltate în această epocă, teatrul a rămas în urmă. Din mulțimea pieselor compuse în acest timp, doar puține ar mai putea să înfrunte judecata posterității. Din lista autorilor dramatici, încă din secolul al XVII-lea, multe nume deveniseră necunoscute. Cît privește numele mari—Torquato Tasso, Ariosto, Machiavelli—trebuie să precizăm că reputația lor ține de alte direcții literare, mai puțin de dramaturgie.

Societatea Renașterii, mai ales în primele ei perioade, n-a recurs la serviciile scenei ca tribună de propagandă sau de luptă decît în mod șters și sporadic. Faptul își are explicația lui; e vorba de o situație complexă, pentru a cărei lămurire e nevoie să venim cu precizări adiacente.

Arta Renașterii s-a dezvoltat în sînul marilor municipalități comerciale, cu sprijinul orgolios al unei burghezii doritoare de prestigiu, preocupată mai mult să *posede* frumosul decît să-l pătrundă. Nu exista încă un sentiment de unitate politică și națională, îndeajuns de ferm, capabil deci

să se opună și să stăpînească tendințele particulariste ale diferitelor republici și principate. Sub raport comercial, ne aflăm în fața unui mozaic de interese divergente. Veneția gravita spre Orient; Genova avea privirile ațintite asupra Spaniei; Florența își desfăcea mărfurile și făcea negoț de bani cu Franța; Milanul, în vecinătate geografică cu Elveția și Germania, se afla în orbita acestora; cît privește Roma papală, mai presus de lumea italiană, aceasta se interesa de lumea catolică în genere. De aici, un complex de rivalități neîncetate între cetăți, cu intrigi și trădări, cu sfîșieri interne, cu recurgeri la ajutoare din partea unor puteri străine, toate culminînd într-o situație ciudată: mai degrabă acceptarea unei suveranități dinafară decît o mișcare de sudură națională.

Arta cerută de asemenea împrejurări avea să fie în primul rînd o artă de exterior, reprezentativă, cu caracter edilitar, capabilă să exprime fast, bogăție, autoritate, voință de prestigiu. Întrecerea se purta fie între cetăți, fie între diferitele curți ducale și princiare. De aici, preeminența artelor plastice: pictură — sculptură — arhitectură. Preferința comună mergea mai mult spre culoare decît spre cuvînt și abstracțiune. Culoarea începea să constituie aproape un limbaj natural, în care spiritul vremii se putea recunoaște cu ușurință. Pictura — ca să nu amintim decît de aceasta — căpăta un caracter curent de necesitate; o vom întîlni peste tot, în locuințele particulare, pe zidurile edificiilor publice ca și în manifestările cetăților: serbări publice, ceremonii religioase, procesiuni, intrări triumfale, reuniuni diplomatice ș.a.

În teatrul italian nu găsim, ca în teatrul francez, o tradiție medievală puternică. De aceea — cel puțin în primele timpuri ale Renașterii — el va împrumuta din antichitate fără discernămînt și fără măsură. În direcție comică, a preluat în mod conformist pe Plaut și Terențiu; în direcție tragică și-a ales drept model pe Seneca, adică dintre toți poeții tragici pe cel mai depărtat de viața scenică propriu-zisă. Diferite subiecte contemporane au fost oarecum artificializate prin compunerea lor în manieră antică. Chiar autori mari — Torquato Tasso, Ariosto, Machiavelli — au în creația lor de teatru părți întregi care trăiesc mai mult prin stil decît prin conținut. La scriitorii dramatici de a doua mînă — Rucellai, Alamanni, Aretino, Lodovico Dolce ș.a. — această situație factice e generală. Asistăm la o imitație de suprafață, un fel de contrafacere mecanică, lipsită de proporție și de simțul lucrurilor esențiale. Ca și cum ar fi fost conștienți de acest fapt, unii din autori și-au denumit încercările „imitații originale“; în realitate e vorba de adaptări după elementele exterioare ale teatrului antic, nu și de pătrunderi mai atente în fondul lui de idei și de sentimente. Numărul lucrărilor dramatice ce s-au putut impune e minim. Strict vorbind, teatrul italian al Renașterii a produs o singură capodoperă: *La Mandragola* de Machiavelli.

3. Serbări populare; gustul pentru fast și spectaculozitate

Italia Renașterii a cultivat gustul serbărilor populare, punînd în aceasta artă și risipă. Inițiativa se datorează în bună parte Medicișilor; exemplul acestora a fost repede imitat și de către ceilalți principi italieni. Prin organi-

zarea unor asemenea serbări, patronii lor urmăreau fie popularitate, fie întreceri politice de prestigiu. Şi înainte, în special în oraşele din nord, se organizau serbări şi cortegii tradiţionale. Însă, faţă de stilul şi fastul celor noi, acestea puteau să pară pitice. Vom întîlni acum, în organizarea şi perfecţionarea serbărilor populare, un larg şi pronunţat sentiment de artă. Asistăm la constituirea unei adevărate ştiinţe a serbărilor, cu elemente din toate artele plastice, într-o notă de împletire a laturii decorative cu una savantă.

Tradiţia acestor serbări e mai veche; strălucirile lor, însă, datează din secolul al XV-lea. Dintre oraşe, Florenţa deţine întîietatea. Se cheltuiesc sume uriaşe; se face risipă de fantezie şi de culoare; dorinţa de fast îşi dă mîna cu simţul artistic. Diferitele cartiere florentine îşi distribuie munca de organizare, stimulîndu-se reciproc şi luîndu-se la întrecere. Se formează şi adevăraţi specialişti, aşa-numiţii *festaiuoli*, pe care cu timpul îi vom găsi şi în alte oraşe, chemaţi acolo pentru serbări similare.

Cele mai vechi erau serbările religioase. Semănau oarecum cu reprezentaţiile medievale de mistere, bineînţeles fără să le egaleze în amploare şi dramatism. Începeau cu un dialog teologic între preoţi, între părinţi ai bisericii, între profeţi, între sibile sau între diferite virtuţi personificate; continuau cu episoade biblice în care se presărau intermedii comice şi se încheiau cu scene de balet. Curţile princiare, cartierele orăşeneşti sau diferitele asociaţii, care aveau în sarcina lor să patroneze şi să organizeze aceste reprezentaţii, nu se uitau la cheltuieli sau la oboseala fizică. Totul era ca serbarea să reuşească şi ca strălucirea să fie asigurată. Se făcea apel la artiştii importanţi ai vremii: arhitecţi, pictori, sculptori şi decoratori. În raport cu aceştia, contribuţia preoţilor rămînea minimă. Maşinile, cu puterea lor de a mări spectaculozitatea, erau deosebit de apreciate. La curtea din Milano, Leonardo da Vinci a construit mai multe maşini, menite să înfrumuseţeze recepţiile date în onoarea regilor francezi, consideraţi drept „seniori ai cetăţii". Cînd ducele de Borso a venit la Reggio ca să primească omagiile oraşului, se spune c-a fost întîmpinat la poarta principală de o „maşină" gigantică, deasupra căreia era figurat plutind sfîntul Prosper, patronul cetăţii. Adăugăm că statuia sfîntului era apărată de un baldachin ţinut de îngeri şi că la picioarele ei se afla o placă turnantă cu alţi opt îngeri, dintre care doi urcau spre sfînt pentru a-i cere cheile şi sceptrul ce urmau să fie remise ilustrului oaspete. Se dădea tot atîta atenţie decorurilor, costumelor şi pavoazărilor cu ghirlande, covoare şi colonade. Toate acestea erau concepute după stilul şi arhitectura vremii. Adevărul istoric trecea pe plan secundar; totul era să se obţină impresia de fast şi somptuozitate.

Principalele prilejuri ale acestor reprezentaţii erau date de evenimente laice: căsătorii şi vizite princiare, intrări triumfale, aniversări politice ş.a. Chiar şi în serbările religioase, către sfîrşit toate căpătau caracter profan: corurile de îngeri ieşeau din scenă pentru a lăsa loc liber unor invazii de măşti, cu manifestări frenetice de carnaval. Nu existau încă localuri stabile de teatru. Spectacolele se dădeau pe scene improvizate; aceasta necesita cheltuieli mari, întrucît pregătirile făcute pentru o serbare anumită nu mai puteau servi şi alteia. În alcătuirea spectacolelor — mai ales a celor date în cadrul marilor curţi princiare — scenele alegorice şi mitologice ocupau locuri de frunte. Multe erau de un gust desăvîrşit; altele purtau în ele o



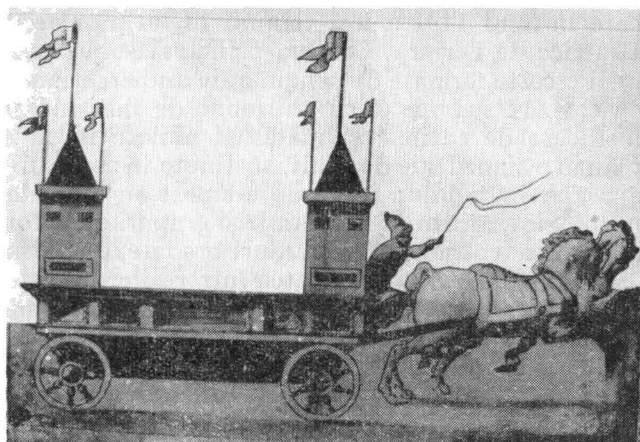
Triumf în gust antic, exprimînd spiritul Renaşterii. Artele şi ştiinţele sărbătoresc pe Apollo (Gravură din secolul al XVI-lea).

încărcătură barocă, spectaculoasă ca înfăţişare dar de valoare artistică îndoielnică. Anume: uriaşe figuri de animale, dinăuntrul cărora la un moment dat se revărsa un potop de măşti; o lupoaică de aur, din ale cărei coaste se desprindea un întreg corp de balet ş.a. De regulă, detaliilor li se acorda aceeaşi grijă ca şi trăsăturilor principale; în această privinţă nu se precupeţea nimic, efort artistic sau sacrificiu material.

Abundau momente de mitologie; multe se desfăşurau ca reprezentaţii pantomimice. Ideea servea doar ca pretext; accentul cădea pe decoraţie, pe ingeniozitate şi pe latura de performanţă scenică. Din descrierile timpului aflăm despre figurări ca acestea: Orfeu îmblînzind fiare sălbatice; Ceres călătorind într-un car tras de dragoni; Perseu salvînd pe Andromeda; Bacchus şi Ariadna purtaţi de pantere; trupe de nimfe în mijlocul cărora la un moment dat trebuiau să irumpă centauri; Hercule luptînd cu centaurii şi punîndu-i pe fugă; amanţi celebri din antichitate executînd scene de balet ş.a.m.d. Toate aceste scene se petreceau între decoruri adecvate, reprezentînd cu detalii realiste un cadru de pădure.

La fel de variate au fost şi alegoriile. În această direcţie italienii erau maeştri neîntrecuţi. Alegoria apărea peste tot: în poezie, în artele plastice, în reprezentaţiile scenice, în cortegii, în ceremonii şi în serbări publice. Găsim în aceste apariţii un complex de trăsături caracteristice: predispoziţii de artă, interes crescînd pentru imaginile antichităţii şi, în plus, educaţia pe care poporul începuse s-o capete prin poeţii lui naţionali, mai cu seamă prin Dante cu *Divina Comedie*, prin Petrarca cu *Triumfurile* şi prin Boccaccio cu *Viziunea amoroasă*. Majoritatea reprezentaţiilor alegorice păstrau un echilibru armonios între înfăţişările lor individuale şi ideea generală pe care îşi propuneau s-o exprime. Totuşi unele din ele — întrucît se făcea din spectaculozitate un scop — foloseau o simbolistică îndoielnică, nesemnificativă, prinsă într-o reţea de figurări confuze, cîteodată de-a dreptul groteşti.

Documentele vremii redau cu prospeţime descriptivă diferite aspecte din aceste desfăşurări alegorice. Iată-ne, de pildă, la Reggio, unde asistăm la acelaşi cortegiu amintit mai sus, organizat în onoarea ducelui de Borso. Pe un eşafod tras de cai camuflaţi se vede înălţîndu-se un tron gol; în spatele acestuia stă dreaptă Justiţia, avînd lîngă ea un geniu gata să-i împlinească ordinele; în cele patru colţuri ale platformei stăpînesc cu demnitate patru legislatori bătrîni, încadraţi de şase îngeri cu cîte un drapel în mînă; iar pe părţile



Schiță de car pentru prezentarea de scene alegorice (Secolul al XVI-lea, Bibl. Naț., Florența).

laterale stau aliniați două șiruri de cavaleri în armură. În mersul cortegiului, tot timpul, zeița Justiției și slujitorul ei arată personajului sărbătorit tronul gol, cu înțelesul că e singurul indicat să-l ocupe. Manifestările de acest gen abundau. Caritatea (de obicei ținînd în mînă o torță aprinsă), Idolatria, Credința, cele șapte Virtuți, Triumful, Poezia, Iubirea, Arta, Știința, Filozofia ș.a. — puteau fi văzute frecvent în reprezentări alegorice, decorative ca aspect și prezumțioase ca intenție filozofică. Menționăm că în alegerea subiectelor alegoria își aroga în voie libertăți depline: amesteca arbitrar personajele mitologice cu personaje din *Biblie* și istorie sau combina date filozofice vechi cu altele noi, toate fără coerență logică.

Pe alocuri, gustul publicului pentru asemenea serbări grandioase lua proporții absurde. Se organizau „intrări triumfale" și fără a exista prilejuri certe. Din orice, eventual chiar din evocări imaginare sau din fapte lipsite de semnificație, se constituiau prilejuri pentru cortegii și festivități uriașe. Purtau în mod emfatic denumirea de „triumfuri". Se ajungea astfel la simple demonstrații, dominate de la început pînă la sfîrșit de nota decorativă.

Între cortegiile menite să evoce scene din antichitate, cea mai mare strălucire o aveau triumfurile generalilor romani. Pentru triumful lui Paulus Aemilianus, organizat de Lorenzo Magnificul, regia artistică a fost semnată de pictorul Francesco Granacci; pentru triumful lui Camillus, prilejuit de vizita papei Leon al X-lea, Florența a cheltuit sume fabuloase; triumful lui Iuliu Cezar, organizat de Cesare Borgia pentru carnavalul din 1500, a mers cu fastul lui pînă la risipă și nebunie. Într-un triumf al lui Augustus figurau regi luați prizonieri și puși în lanțuri, steaguri de mătase pe care erau scrise texte întregi de plebiscite și hotărîri ale senatului, senatori îmbrăcați în toga tradițională, edili, chestori și pretori înconjurați de suitele lor, soldați călări și pedeștri, care cu trofee ș.a.

Se organizau și manifestări cu teme mai largi, dedicate unor situații istorice sau pretexte filozofice. Ne gîndim, anume, la cortegiile care își propuneau să reprezinte puterea universală a Romei în luptă cu amenințarea musulmană sau la cele în care după ideea papei Leon al X-lea erau figurate cu alegorii și elemente mitologice vîrstele vieții omenești sau faze constitutive din istoria lumii.

În cortegiile venețiene, în locul carelor apăreau ambarcațiuni decorate și luminate feeric. Documentele ne-au transmis descrierea corăbiei venețiene

care în anul 1491 a fost trimisă în întîmpinarea principeselor Leonora şi Beatrice de Ferrara. Corabia principală era pusă să înainteze în mijlocul unei escorte formate de nenumărate ambarcaţiuni mai mici, toate împodobite cu covoare scumpe şi cu ghirlande de flori rare; luntraşii purtau costume fastuoase de catifele şi mătăsuri muiate în fir; deasupra întregii flotile planau o sumedenie de genii, susţinute în aer de nişte mecanisme ingenioase, aproape invizibile; corăbiile adăposteau şi o decoraţie vie de inspiraţie mitologică, alcătuită din nimfe şi grupuri de tritoni; în plus, de pretutindeni se revărsa o atmosferă de falduri brodate, de parfumuri şi de cîntări.

După Florenţa, întîietatea întrecerilor în fast şi somptuozitate a trecut asupra Veneţiei. În secolul al XVI-lea, nobilimea locală număra cîteva corporaţii specializate în organizarea de serbări. În special se punea preţ pe întocmirea de maşini spectaculoase şi senzaţionale. La o serbare din 1541 s-a putut vedea circulînd pe marele canal un glob uriaş, figurînd în mod pretenţios „universul", înlăuntrul căruia se dădea un bal strălucitor. Ideea carnavalului a fost preluată de Veneţia ceva mai tîrziu, după ce în secolul al XV-lea cunoscuse în Roma papală înfăţişări extinse şi variate cu jocuri de circ, întreceri atletice, curse de cai şi de care, demonstraţii militare cavalereşti, travestiri libertine, bătăi cu flori, defilări de care alegorice, demonstraţii de bufoni, cîntăreţi de stradă, imense revărsări de măşti, retrageri cu torţe, fraternizări ale mulţimii şi distribuiri gratuite de alimente populaţiei adunate în marile pieţe ale cetăţii. În faza lui veneţiană, carnavalul va renunţa la multe din aceste manifestări de inspiraţie antică, pentru ca în schimb să pună accentul pe cortegii de un ordin mai rafinat, pe baluri, pe jocuri de lumini şi pe reprezentaţii de scenă.

S-a spus că acest cult italian pentru serbări spectaculoase s-ar asemăna cu jocurile de circ din epoca Romei imperiale, reeditînd oarecum situaţii de *panem et circenses*. Apropierea e factice. La Roma aveam de-a face cu o societate în descompunere; aici, asistăm la o fază de tinereţe şi de exuberanţă a unei lumi în constituire. Viaţa politică din cetăţile italiene ale Renaşterii era relativ săracă. Conducătorii acestor cetăţi nu consultă opinia publică; nu se izbesc de controlul sau de rezistenţa unor parlamente efective; n-au de coordonat o reţea administrativă întinsă; nu sînt ţinuţi să dea seama de actele lor; sînt încă departe de răspunderile unei vieţi publice pe plan naţional; nu se întemeiază pe o doctrină anumită sau pe o constituţie determinată; n-au de susţinut dezbateri care să le ceară concentrări şi reflecţii adînci. Au cucerit puterea cu uşurinţă, adesea prin forţă, şi de aceea înţeleg să guverneze ca mici tirani. N-au nici siguranţa vieţii lor personale şi nici pe aceea a puterii pe care o deţin; fac parte din familii vestite, dar care nu se gîndesc întotdeauna să devină dinastii. În plus, sînt bogaţi; dispun de bogăţii pe care le-au achiziţionat uşor, prin speculaţii de bursă sau prin comerţ în care n-au întîlnit o concurenţă serioasă. Nu ţin să stimuleze dragostea supuşilor ori să-şi asigure devotamentul lor statornic; îi încîntă, mai cu seamă, admiraţia, aplauzele şi adulările acestora. Se înconjoară de artă, desigur pentru că o preţuiesc, dar şi pentru vanitatea de a primi omagii ca patroni ai ei ori de a trăi într-un cadru de strălucire. Cultura timpului, cea ştiinţifică şi cea umanistă, îi preocupă, dar fără profunzime. Îi intuiesc însemnătatea şi ştiu că trebuie s-o protejeze. Îşi dau seama că pentru aceste acte de mărinimie numele lor

vor fi onorate, ceea ce îi măgulește și îi stimulează. Cîteodată, din spirit de imitație, acești principi ai Renașterii vor încerca să devină ei înșiși „umaniști". Rareori, însă, vor și reuși cu adevărat; în realitate cei mai mulți vor rămîne doar niște suverani ai timpului, condotieri care au izbutit să uzurpe puterea sau negustori care după îmbogățire vor aspira la fast și nobilitate.

4. Primele formații actoricești

În Italia meseria actoricească a cunoscut o evoluție diferită de cea petrecută în Franța, Anglia și Germania. Nu vom mai întîlni, ca în burgurile occidentale, acele corporații meșteșugărești care își constituiau un punct de onoare din a organiza spectacole de teatru și, îndeosebi, de a reprezenta în fața poporului piese ale unor autori ieșiți din rîndurile acestuia. Găsim, în schimb, diferite trupe nomade, alcătuite la întîmplare, ducînd de cele mai multe ori o viață mizerabilă, fără nici un statut social, fără nici o asistență sau încadrare din partea societății. Dădeau reprezentații pe scene improvizate, în piețe deschise sau la răscruci de străzi, pentru un public doritor de amuzament și adunat la întîmplare. Aceste înjghebări își au însemnătatea lor; în ele se va configura cu timpul *commedia dell'arte*, capitol caracteristic în tradiția națională a teatrului italian.

Genurile clasice — tragedia și comedia — se adresau unui public restrîns, reunit de regulă sub cupola academiilor sau în reședințe senioriale. Rolurile erau deținute de tineri din familii notorii, bucuroși ca prin aceste manifestări să-și facă intrarea în societate și să-și pună în lumină însușirile. Organizarea de serbări literare făcea parte din stilul nobilitar al vremii; tinerii care se remarcau în roluri dramatice căpătau prin aceasta îndreptățirea de a cere de la seniorii zilei favoruri mari. Leon al X-lea, fără a ține seama de austeritatea pe care i-o cerea demnitatea sa pontificală, a înființat o scenă de teatru, în castelul Sant' Angelo. Peste puțină vreme, dintr-o simplă improvizație, această scenă se va transforma într-un teatru adevărat. La reprezentațiile de aici, care de obicei aveau loc în continuarea unor cine mari, papa își făcea o plăcere din a invita nobilimea romană: principi și principese, cardinali și prelați, condotieri, artiști, învățați, oameni de lume ș.a.

Cu timpul s-a constituit un personal dramatic mai stabil, format ca și la început din amatori, dar care se străduia să transforme improvizația de moment într-o activitate mai susținută. Nobilimea romană, socotind faptul ca o mare cinste, se întrecea să figureze în acest personal. Se făceau eforturi onorabile; dovadă că s-a ajuns la reprezentații de suflu larg, între care trebuie să cităm *Mătrăguna* lui Machiavelli și *La Calandria* de cardinalul Bibbiena.

Găsim și formații actoricești care s-au manifestat în cadrul academiilor. Aici avem de-a face cu o situație specific italiană. Fiecare oraș italian adăpostea una sau mai multe „academii", toate reprezentînd instituții legate de spiritul Renașterii. Unele au atins celebrități notorii: Academia Crusca din Florența (specializată în chestiuni de limbă) și Academia Platoniciană, tot din Florența, instituție patronată de Lorenzo de' Medici, prezidată de Marsilio Ficino și numărînd între membrii ei somități ca Machiavelli și Pico della

Mirandola. Funcţionau şi nenumărate alte „academii" cu existenţă pitorească, fără semnificaţii de cultură. Îşi dădeau nume glumeţe şi îşi formulau deviza în mod spiritual[1]. Unii din membrii lor se îndeletniceau cu scena, ca autori şi actori. În activitatea diferitelor academii teatrul constituia o preocupare frecventă sau chiar principală. Alegerea repertoriului nu urmărea o ordine precisă; se juca pentru toate gusturile, de la tragedia şi comedia erudită pînă la farsă. Autorilor, în genere, li se puneau puţine condiţii literare; de aceea se producea mult, pentru uzul curent, fără acel simţ de construcţie durabilă, pe care în alte direcţii artistice Renaşterea l-a reprezentat cu strălucire. Timp de 200 de ani, între 1500 şi 1700, în Italia au fost imprimate peste cinci mii de piese de teatru; dintre acestea multe au fost jucate pe scenele academiilor amintite.

5. Tragedia; constituirea genului

Pînă în secolul al XVI-lea, primul cuvînt pe scenele italiene îl avuseseră „reprezentaţiile sacre". În compoziţia lor intrau, fără o dozare anumită, elemente religioase, lirice, tragice, populare, idilice, comice ş.a. Lipsea o ordonanţă armonioasă; preceptele de legislaţie poetică ale lui Aristotel şi Horaţiu nu constituiau o preocupare pentru autorii timpului. Se va produce însă o schimbare, în mod brusc. Contactul mai strîns cu cultura clasică va aduce aceste precepte în actualitate. Descoperirea *Poeticii* lui Aristotel făcea impresie puternică. Un nou cuvînt de ordine răsună precis: trebuie să reînălţăm literatura naţională, supunînd-o regulilor poetice create de antichitatea greco-romană! De aici, repudieri ale inspiraţiei moderne; subiectele luate din viaţa curentă, culese prin observarea directă a realităţii înconjurătoare, vor fi privite ca lipsite de valoare artistică; trebuie să se aleagă subiecte istorice sau legendare, de tipul acelora asupra cărora cu milenii în urmă s-a oprit mintea clasică. Tradiţiile medievale sînt părăsite cu voinţă, adesea şi cu ostentaţie. Dar, în căutare de noi orientări, spiritele vremii vor aluneca în forme de clasicism steril. Teatrul, cu deosebire, se va resimţi de aceste alunecări.

Către sfîrşitul secolului al XV-lea, principalul model din antichitate era considerat Seneca. Se fac încercări ca tragediile lui să fie reprezentate pe scenă, ceea ce ştim că nu se petrecuse în Roma imperială. Umaniştii timpului se străduiesc să-l imite. Rezultatele, însă, au fost mediocre. Cazul lui Antonio Cammelli (1440—1502), poet cu rimă uşoară şi spirituală, care în 1492 a reprezentat la curtea din Mantua piesa lui *Filostrato e Panfila*, adaptare tragică după o povestire de Boccaccio, este printre puţinele care merită să fie amintite. În genere, poeţii se străduiau să respecte cu stricteţe regulile clasice ale genului; au înconjurat tragedia cu gravitatea ei tradiţională,

[1] Cu titlu de curiozitate, cîteva din aceste academii: la Roma, academiile Extravaganţilor *(Fantastici)* şi Melancolicilor *(Malinconici)*; la Florenţa, academiile Nemişcaţilor *(Immobili)*, Înflăcăraţilor *(Infocati)*, Supăraţilor *(Alterati)*; la Perugia, academia Nesimţitorilor *(Insensati)*; la Viterbo, academia Încăpăţînaţilor *(Ostinati)* ş.a. Membrii lor se numeau singuri, cu umor: Insipizi, Distilaţi, Înflăcăraţi, Neînţeleşi ş.a.m.d.

punînd în aceasta mai multă pedanterie decît artă. S-au produs opere mediocre. Tragediile compuse în această epocă mai prezintă azi doar un interes documentar; teatrul activ al lumii nu le mai înscrie de mult în repertoriile lui.

6. Gian Giorgio Trissino

Prima tragedie constituită, în literatura italiană și în literatura dramatică modernă, este *Sofonisba* de Gian Giorgio Trissino.

Autorul, cunoscut poet italian, a trăit între anii 1478—1550. Și ca om, și ca operă, prezintă toate semnele caracteristice ale Renașterii. S-a format la Milano și la Roma, unde a primit o educație aleasă. Avem de-a face cu un spirit viu, cuprinzător, doritor de orizonturi largi și de noutate. Era pătruns de elenism; vedea în acesta nu o modă, ci o condiție a culturii și a gîndirii. S-a distins ca teoretician și ca artist; manifestarea lui generală ni-l arată ca om de lume. A îndeplinit misiuni diplomatice pe lîngă împărații Maximilian și Carol Quintul, din încredințarea papilor Leon al X-lea și Clement al VII-lea. A compus poezii lirice; a scris tratate despre gramatica limbii italiene; la capătul unei munci de douăzeci de ani a dat la iveală o epopee eroică, cu scopul de a exalta sentimentul patriotic: *L'Italia liberata dai Goti* (Italia eliberată de goți); a compus și o comedie, *I Simillimi*, avînd ca model *Menechmii* lui Plaut. Dintre toate, opera care i-a adus notorietate este *Sofonisba*, prima tragedie italiană construită după regulile clasice și după modelul dramelor grecești.

Piesa a fost dedicată în 1515 lui Giovanni de' Medici, care doi ani mai tîrziu avea să se înalțe pe scaunul pontifical sub numele de Leon al X-lea. A fost reprezentată întîia oară în reședința pontifului, sub protecția și cu cheltuiala acestuia.

Subiectul tragediei este luat din Titus Livius. Construcția urmează regulile de timp și de acțiune codificate în *Poetica* lui Aristotel. Nu avem o împărțire în acte; diviziunile piesei sînt marcate prin intervențiile corului.

Pe scurt, iată faptele. Ne aflăm după cucerirea cetății Cyrtha, capitala Numidiei, de către o armată romană comandată de Scipion. Prințul învingător Massinissa, aliatul Romei, deține în partea sa de pradă pe Sofonisba, fiica lui Hasdrubal și soția lui Syphax, regele învins. Pentru a o feri de rușinea sclaviei, Massinissa o ia de soție. Scipion, însă, se teme de ascendența sufletească pe care Sofonisba ar putea s-o capete asupra inimii înflăcărate a tînărului său aliat. De aceea, hotărît să curme brusc pasiunea începută, va cere în numele taberei romane să i se predea captiva. Massinissa se află într-un greu impas moral. Pînă la sfîrșit, va trimite iubitei sale otravă. Regina captivă se resemnează cu eroism, evitînd astfel umilirea de a fi tîrîtă în lanțuri, desculță, după carul învingătorului.

Ca subiect, Trissino respectă relatările istoricului latin. Conducerea scenelor și desfășurarea generală a dialogurilor urmează de aproape linia modelelor grecești. De fapt, acțiunea se reduce la cîteva scene puternice, emoționante. Poetul nu face eforturi speciale de imaginație pentru a lega aceste momente intense de conținuturi și mișcări intermediare. Piesa în genere pare

lipsită de viață; acțiunea scenică e înlocuită cu relatări de fapte și dialoguri; caracterele sînt slab conturate; lipsește un patos adevărat. Interesul dramei stă în alunecarea spre catastrofă; pînă la aceasta, motivările rămîn formale. Asistăm la o bună mînuire a mecanismului tragic; nu găsim însă și un suflu corespunzător, capabil să dea piesei susținere, putere interioară și vibrație.

Stilul e meritoriu. În dialoguri poetul folosește un limbaj simplu, natural; efuziunile și exaltările lirice sînt atribuite mai mult corului. Piesa a fost compusă în endecasilabi nerimați. E un metru potrivit pentru dialogul tragic, prin forța, conciziunea și suplețea lui; se va și generaliza, devenind reprezentativ pentru tragedia italiană.

Subiectul *Sofonisbei* s-a bucurat de o largă reluare, atît în dramaturgia italiană cît și în cea franceză, germană și engleză. În această privință menționăm: în Italia, încercarea din secolul al XVIII-lea a lui Alfieri (de fapt, o traducere; 1785); în Franța, piesele lui Saint-Gelais (1548), Marmet (1583), Montchrestien (1596), Nicolas de Montreux (1601), Mairet (1634), Corneille (1663), La Grange-Chancel (1716) și Voltaire (1771); în Anglia, încercările lui Marston (1606), N. Lee (1676) și J. Thomson (1730).

Prin acestea putem să afirmăm că în viața tragediei moderne opera lui Trissino deține semnificația unui moment deschizător de drumuri.

7. Giovanni Rucellai

Exemplul lui Trissino a însemnat pentru producția tragică italiană un impuls și un punct de plecare. Într-un fel sau în altul îi vor fi tributari toți poeții tragici din epocă.

Amintim, mai întîi, pe Giovanni Rucellai. A trăit între anii 1475 și 1525. Tatăl său, istoric și om de stat renumit, se numără printre principalii susținători ai Academiei Platoniciene din Florența. Era rudă de aproape cu Leon al X-lea, de la care a primit importante încredințări politice și diplomatice. A compus un poem didactic asupra *Albinelor*, în versuri grațioase; două secole mai tîrziu, cu prilejul traducerii lor în limba franceză, s-a constatat că aceste versuri păstrau încă în ele o notă de prospețime.

Ca poet tragic, urmează fără modificări scheletul dramei euripidiene. Piesa *Oreste*, compusă în 1525, împrumută subiectul din *Ifigenia în Taurida*. Este o imitație stîngace, retorică; autorul se dovedește mai mult erudit decît poet. În loc de conflicte, sînt aduse pe scenă disertații, unele cu intenția vădită de a produce emoții tari, zguduitoare. Personajele nu au viață; rostesc discursuri, chiar și în momente cînd s-ar cere replici scurte, spontane. Dialogul este lăsat în umbră; expunerile trenează, cu insistări pedante. Piesa cuprinde totuși și momente în care poetul, uitînd de moda erudită a timpului, se lasă pe seama propriei vocații; în aceste momente, replicile dovedesc mișcare, naturalețe, energie.

În *Rosmunda*, scrisă în 1516, Rucellai se oprește asupra unui subiect medieval, luat din istoria Lombardiei. Încercarea de înnoire rămîne mai mult formală. Nu apar nicăieri moravuri medievale și elemente de culoare locală. Autorul rămîne mai departe la maniera antică, împletind fără originalitate

motive din *Antigona* lui Sofocle și din *Hecuba* lui Euripide. Întreaga creație dramatică a poetului confirmă moda și preferințele epocii pentru subiecte sîngeroase, cu situații oribile.

8. **Giambattista Giraldi**

Și acest autor se caracterizează prin introducerea insistentă de elemente oribile în spectacol. Se credea că prin aceste supralicitări afective piesele pot căpăta căldură și comunicativitate.

Giambattista Giraldi, zis Cinzio, originar din Ferrara, a trăit între anii 1504 și 1573. Ca om al Renașterii, se dedică unor studii și preocupări variate: medicină, filozofie, retorică, literatură, politică, diplomație. Devine scriitor și teoretician literar. În această din urmă calitate ne-a lăsat o încercare instructivă de reformă poetică a epopeii și a dramei. Poemul *Ercole*, compus din douăzeci și șase de cînturi, a căzut demult în uitare; în schimb, prin cele nouă tragedii pe care le-a scris, reputația lui s-a perpetuat.

Tragediile lui Cinzio sînt încărcate în mod neverosimil, naiv, cu elemente romanești; găsim însă și semne de emancipare de sub maniera vremii. Despre două din aceste piese se crede că i-au fost impuse; în rest și-a ales subiectele în libertate, încercînd să depășească imitațiile după antici.

Drama *Orbecche* este caracteristică pentru intențiile reformatoare ale autorului. Salmon, regele Persiei, în clipa cînd ia hotărîrea de a da mîna fiicei sale Orbecche unui rege aliat, descoperă că aceasta se căsătorise în secret cu un tînăr armean, Oronte, cu care avea și doi copii. Tatăl barbar se răzbună, punînd în aceasta rafinament și cruzime. Sugrumă cu propria-i mînă pe Oronte și pe cei doi fii ai acestuia; dă ordin, apoi, ca mîinile și capetele celor uciși să fie prezentate într-un vas de aur, ca dar, fiicei sale. La cruzime se răspunde cu cruzime. Orbecche își omoară tatăl, după care își pune și ea capăt zilelor.

În piesa *Arrenopia* intenția reformatoare e și mai vizibilă. Un cavaler misterios, cu numele de Agnoristo, ia parte la un război împotriva Scoției. Rănit în luptă, este cules și adăpostit de Ipolypso, senior de Reba, un nobil din împrejurimi. Între timp un paj al cavalerului, ajungînd să istorisească în fața regelui Astazio fapte din viața stăpînului său, amintește cum înainte acesta slujise pe Arrenopia, nefericita regină a Irlandei, ucisă fără vină din ordinul soțului său gelos. Cuprins de remușcări, Astazio ar da orice, chiar și regatul, ca să-și redobîndească soția. De fapt, cavalerul misterios este însăși Arrenopia, scăpată ca prin minune din lupta sa pe viață și pe moarte cu Omosio, servitorul înarmat al regelui. Aflînd de la pajul său despre remușcarea regelui, se hotărăște să dea pe față adevărul, cu atît mai mult cu cît în inima sa îl iertase încă de la început. Găsește mijlocul să împace și pe tatăl său, care pentru a o răzbuna pornise împotriva ginerelui său un lung și devastator război. Tînăra femeie se lasă recunoscută. Seniorul Ipolypso, care între timp bănuise o idilă între soția sa și presupusul cavaler, dar care pentru a nu-și atrage dizgrația regelui aștepta pentru răzbunare sfîrșitul războiului, cere și el să fie iertat. Finalul e fericit; răul a fost alungat și toți reintră împăcați în destinul lor.

Nimic, în toată această desfăşurare, nu poartă vreo pecete a locului unde se petrece acţiunea; spiritul poetului trece uşor peste asemenea condiţii. Intriga e naivă, iar înlănţuirea scenelor lasă şi ea de dorit; sub acest raport, sîntem ca într-o fază de copilărie a artei dramatice. Şi la acest autor, la care tiradele abundă, monologul striveşte dialogul. Acţiunea numără puncte moarte, cînd scena rămîne goală. Subliniem, totuşi, că sentimentele puse în joc — iubire, gelozie, remuşcare, generozitate în iertare — cuprind accente reale de simţire simplă şi adevărată.

Predilecţia pentru situaţii de cruzime este prezentă în toate piesele lui Cinzio: capete tăiate şi expuse publicului, răzbunări înecate în sînge, violuri şi incesturi, asasinate ş.a. Cinzio se preocupa să evite imitarea subiectelor clasice; a alunecat însă în exagerări din care nu s-a mai putut opri. Totuşi, procedeul său a făcut şcoală. Corespundea oarecum şi moravurilor epocii, în care ştim că răzbunările luau forme imediate. Asasinările se produceau curent, în stradă, chiar şi la lumina zilei; ideea de crimă găsea adesea şi apologeţi, nu numai procurori.

Într-o scriere instructivă, *De' romanzi, delle commedie, delle tragedie*, Cinzio se manifestă şi ca doctrinar de teatru. Manuscrisul, corectat cu grijă de autor, a zăcut trei sute de ani în biblioteca din Ferrara. Reprezintă o încercare de poetică, cu reguli pentru creaţia dramatică şi pentru arta actoricească. Se dezvoltă o idee centrală: nevoia de a se ajunge la un teatru nou, mai puţin tributar modelului antic. Subliniază preferinţa dată lui Seneca faţă de Sofocle şi Euripide. Maximele şi sentinţele celui dintîi îi smulg accente de admiraţie; corurile poetului latin, prin tonul lor sever, încărcat de îndemnuri şi soluţii morale, îi par superioare celor greceşti. Pe Trissino îl judecă cu asprime, ca fiind prea tributar grecilor. Preţuieşte stilul lui Euripide; consideră, însă, că în exprimarea ideii de „maiestate" ori de „înălţime a sentimentelor" Seneca rămîne neîntrecut.

Privitor la „reguli", Cinzio înţelege să-şi ia unele libertăţi. Variază subiectele; cîteodată contopeşte elemente din mai multe subiecte clasice într-unul singur. Afirmă că deznodămîntul tragic nu este obligatoriu; eventual — ca în *Arrenopia* — pot fi şi sfîrşituri fericite. Nu e nevoie, numaidecît, ca toate momentele dintr-o tragedie să fie solemne şi să inspire teroare; pot apărea dialoguri familiare şi scene de dragoste.

9. Alţi poeţi tragici

Epoca numără o seamă de poeţi tragici. Amintirea multora s-a pierdut; în epocă, însă, unii dintre ei s-au bucurat de primiri însufleţite.

Sperone Speroni (1500—1588), protejatul papilor Pius al IV-lea şi Grigore al XIII-lea, a fost comparat de către contemporani, rînd pe rînd, cu Homer, cu Platon şi cu Demostene. Între scrierile sale se numără şi o tragedie *(Canace)*, pe care contemporanii au considerat-o într-un mod aparte. Acţiunea, împrumutată din *Eroidele* lui Ovidiu, aducea pe scenă o seamă de fapte stranii, culminînd cu gestul unei mame incestuoase, care după ce şi-a ucis fiii, îi azvîrle ca hrană cîinilor. Autorul mînuieşte cu grijă, chiar cu meticulozitate,

un stil elegant și armonios. Concepția dramei, însă, este de o bizarerie sălbatică, înspăimîntătoare.

Lodovico Dolce (1508—1568) a compus comedii și tragedii. În cele dintîi s-a condus în mare măsură după Plaut; în celelalte a urmat cu preferință modele date de Seneca și Euripide. Avem de la el opt tragedii; una singură, *Marianna*, cu acțiune luată din viața lui Irod, a făcut carieră scenică.

Luigi Groto (1541—1585), mai reputat ca autor de comedii și de bucolice dramatice, a cunoscut un moment de notorietate și ca poet tragic, prin drama *Adriana*, o poveste de dragoste nefericită, asemănătoare celei din *Romeo și Julieta*.

Încheiem această privire rezumativă cu *Regele Torrismondo* (1587), drama lui Torquato Tasso. Poetul a început s-o compună pe cînd se afla în plină putere fizică și spirituală; a terminat-o tîrziu, ca pensionar nefericit într-un spital de nebuni. Reflectă, în mod evident, elemente din tragedia lui personală.

Subiectul este în mare măsură inventat de autor. Se urmărește tema antică a fatalității și a incestului, pe care de altminteri o găsim frecvent în teatrul vremii. Torrismondo, regele goților, devine amantul surorii sale Alvida, a cărei existență îi era necunoscută. Rupe însă brusc această legătură și o constrînge pe Alvida, căreia nu-i mărturisește motivele acestei hotărîri, să-l ia în căsătorie pe Germondo, regele Suediei. Alvida, convinsă că la mijloc este o trădare din partea bărbatului iubit, se sinucide; cutremurat, Torrismondo își înfige un pumnal în inimă, prăbușindu-se lîngă cadavrul surorii sale.

În vremea ei, tragedia a plăcut mult. Și mai tîrziu publicul italian i-a dat considerare. De fapt, atît intriga cît și construcția sînt șubrede, prezentînd un amestec arbitrar de literatură cavalerească și dramă sofocleană. Torrismondo, incestuosul involuntar, nu ne emoționează îndeajuns, nu ne convinge; personalitatea lui, prea voită și construită, nu ne comunică adevărul vieții reale. Acțiunea se desfășoară artificial, pe alocuri cu greutăți penibile. Stăruie tot timpul o notă declamatorie. Intriga e plină de inegalități: uneori e condusă cu trăsături sigure, alteori se complace în situații infantile. Monologurile, cu succesiunea lor neîntreruptă, ocupă o bună parte din întinderea piesei. Replicile, din cauza lungimii excesive, n-au viață. Mai mult decît personajele vorbește autorul; o anume impresie de convenție și grandilocvență, ce se instalează de la început, ne urmărește pînă în scena finală.

•

Acesta este, pe scurt, tabloul creației tragice italiene în secolele XV și XVI. Istoria literară poate găsi în el forme și indicații caracteristice sub raport renascentist; ca viață scenică, ne aflăm în fața unei situații care a ajuns repede la saturație, rămînînd în bună parte tributară modelor și convențiilor. Nu importă că dintre tragediile amintite unele s-au bucurat în epocă de străluciri și primiri entuziaste; în mare măsură, acestea porneau dintr-o contagiune artificială, savantă, de care s-au lăsat cucerite și stăpînite chiar spirite superioare ale timpului.

TEATRUL ITALIAN AL RENAŞTERII (II)

COMEDIA

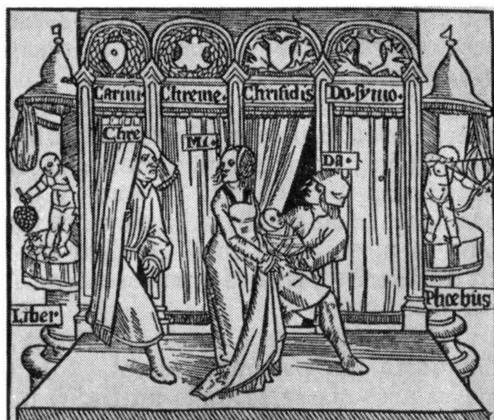
1. Cîteva generalităţi

În mai multe privinţe situaţia comediei italiene din Renaştere se aseamănă cu aceea a tragediei. Avem de-a face cu o producţie la fel de laborioasă, dominată deopotrivă de opere mediocre şi convenţionale. Se urmează cu stricteţe regulile poetice clasice; precizăm însă că această ortodoxie este mai mult formală, fără putere de a susţine o concepţie dramatică şi de a transpune pe scenă adevăruri de viaţă. Întîlnim la tot pasul contradicţii, pe care doar arareori autorii izbutesc să le reducă sau să le domine în mod real. În alte privinţe realizările din comedie se dovedesc superioare. În vreme ce creaţia tragică a rămas la niveluri mediocre, comedia va produce opere noi, îndrăzneţe.

Remarcăm, mai întîi, că în acest gen de creaţie imitaţia după antici nu s-a cantonat într-o admiraţie dogmatică, ci a urmat căi mai simple şi mai reale. Între comedia greacă şi cea latină s-a optat pentru aceasta din urmă, ca fiind mai apropiată de mentalitatea şi de tradiţiile locale. S-a mers în direcţia modelelor date de Plaut şi Terenţiu. Faptul e semnificativ. Pe cît de puţin reprezentabile fuseseră în antichitate tragediile lui Seneca, pe atîta comediile lui Plaut şi Terenţiu se putuseră confunda cu viaţa scenei latine. Începînd din secolul al XV-lea, comediile acestor autori apar din ce în ce mai frecvent pe scenele din Roma, Florenţa şi Ferrara. În comedie, imitaţia după clasici a fost mai puţin servilă decît în tragedie. Pe lîngă personaje împrumutate din comediile latine îşi vor face drum şi personaje provenind din viaţa italiană contemporană, ceea ce avea să reprezinte atît un plus de actualitate în funcţiunea socială a comediei, cît şi un progres scenic. Genul a îngăduit autorilor să scrie şi în proză, căpătînd în privinţa formei libertăţi mai mari; de aici, putinţa comediei de a vorbi într-un limbaj mai natural, deci mai ferit de excese retorice.

La început, comedia urmărea divertismentul; cu timpul, paralel cu reflectări satirice ale societăţii, şi-a asociat şi procedee de artă. În genere, se alegeau subiecte frivole şi licenţioase; s-a păstrat această notă chiar şi în comediile de idei, ca de pildă în *Mătrăguna* lui Machiavelli. Intrigile erau lungi şi complicate, din dorinţa de a cuprinde cît mai multe situaţii comice:

substituiri, recunoaşteri, intrigi încărcate de peripeţii, intervenţii *deus ex machina*. Ca personaje, alături de figurile cunoscute din comedia latină — bătrîni desfrînaţi şi libidinoşi, proxeneţi, părinţi denaturaţi, tineri îndrăgostiţi, servitori abili şi necinstiţi, mijlocitori de diferite specii — întîlnim şi figuri de Cinquecento: călugări ipocriţi, învăţaţi pedanţi şi ridicoli, curtezane, bigoţi, vrăjitori, intriganţi ş.a.



Scenă de comedie. Din ediţia *Terenţiu* a lui Johannes Trechsel, Lyon, 1493.

Subiectele se repetau de la o comedie la alta, originalitatea fiind minimă. Dialogurile, în schimb, se succedau cu vervă şi umor. Pe deasupra multelor lor artificii şi servituţi, comediile aveau mişcare şi viaţă; aceasta şi explică de ce genul a izbutit să se impună, să urmeze o evoluţie şi pînă în cele din urmă să contribuie în mod substanţial la întemeierea tradiţiei naţionale în teatrul italian.

2. **Bibbiena**

Bernardo Dovizi Bibbiena, secretarul papei Leon al X-lea, ridicat de acesta la rangul de cardinal, are meritul de a fi fost un precursor al comediei Renaşterii. A trăit între anii 1470 şi 1520, dovedindu-se tot timpul un devotat al casei de Medici. La curtea pontificală, unde s-a bucurat fără întrerupere de mari favoruri, a întreţinut gustul pentru serbări şi spectacole, nesfiindu-se ca în coloritul acestora să pună trăsături de spirit profan, o notă de veselie, chiar şi unele punctări licenţioase.

A scris mai multe comedii, dintre care s-a păstrat una singură: *La Calandria*. Piesa a fost reprezentată mai întîi la Mantua şi Veneţia (1508), apoi la Urbino (1513) şi în cele din urmă la Roma (1514). De la început a înregistrat succese. Asupra reprezentării la curtea din Urbino găsim amănunte interesante într-o scrisoare a lui Baldassare Castiglione către prietenul său Lodovico Canossa, episcop de Tricario. Aflăm, anume, că punerea în scenă se făcuse cu îngrijire şi că prologul — compus de altă persoană decît autorul — cuprindea trei interludii: un dans maur, un car triumfal al lui Venus tras de porumbei şi încadrat de amoraşi cu tolbe pline de săgeţi şi în sfîrşit un car tras de cai-de-mare, pe care trona Neptun înarmat cu tridentul său. Reprezentarea de la Roma, în prezenţa papei Leon al X-lea, s-a bucurat şi ea de o montare fastidioasă. Decorurile purtau semnătura lui Baldassare Peruzzi, artist vestit din Siena. Mărturii ale timpului atestă că pieţele publice, clădirile şi perspectivele erau atît de bine redate, încît spectatorii aveau

iluzia unei realităţi depline. Acelaşi artist desenase şi costumele; se precizează că eleganţa acestora nu mergea prea departe, pentru a se lăsa astfel o impresie de viaţă autentică.

La reprezentaţiile următoare comedia s-a jucat cu prologul scris de autor. În el, Bibbiena îşi previne publicul că s-a abătut cu voinţă de la regulile clasice, compunînd comedia sa în proză, în vorbire obişnuită, nu în latină. După ce explică de unde vine denumirea piesei (de la Calandrio, personajul principal), arătînd că neverosimilitatea acestui personaj nu trebuie să ne mire, întrucît „teatrul are libertatea să aducă pe scenă situaţii cît de diferite", ţine să precizeze că nu l-a copiat pe Plaut, ci numai s-a inspirat din acesta.

Este vorba de o farsă laborioasă, plină de echivocuri şi senzualitate. Calandrio, un personaj ridicol, se îndrăgosteşte de Santilla. De fapt, sub masca acesteia se ascunde un tînăr, iubitul soţiei sale. Calandrio se încrede în maşinaţiile unui valet şiret, vrednic precursor al lui Frontin şi al lui Mascarille. Se lasă închis într-un cufăr şi purtat astfel pe umeri de către un *facchino* spre... frumoasa lui iubită.

Prostia lui Calandrio merge pînă la imbecilitate. Autorul o întreţine, obţinînd cu ea pe scenă umor şi vivacitate. La un moment dat, hamalii plătiţi de valetul Fessenio să transporte cufărul descoperă că în loc de marfă — cum li se spusese — înăuntru era un om. Socotind că acesta ar putea să fie un ciumat, se pregătesc să-l arunce în mare. Calandrio, simţind mişcări neobişnuite, dă un ţipăt. Hamalii, speriaţi, lasă cufărul jos şi o iau la fugă. Convins că Fessenio ar fi vrut să-l înece, Calandrio îi cere socoteală. Totodată vrea să afle cine e femeia pe care a văzut-o fugind, în clipa cînd ieşea din coş. Dialogul ce urmează e condus cu umor şi abilitate.

„*Calandrio:* Cine e, spune repede, cine e?

Fessenio: Este Moartea! Da, Moartea cu care şedeaţi la un loc, în acelaşi coş!...

Calandrio: Moartea? cu mine?! Dar n-am văzut-o...

Fessenio: Ei, şi ce dacă n-aţi văzut-o? Dar, spuneţi-mi, aţi văzut vreodată somnul cînd dormiţi, sau setea cînd cereţi apă? Şi, pe cinstea mea! — acum, că trăiţi, spuneţi-mi, vedeţi viaţa? Că doar e limpede că trăiţi..."

Sînt demonstraţii pe care Calandrio le acceptă, şi încă cu admiraţie...

Intriga piesei e stîngace şi naivă. Autorul nu stăpîneşte meşteşugul lo-



Scene din *Calandria* de Bibbiena. Veneţia, 1526.

viturilor de teatru, deși este limpede că le intenționează. Mînuiește totuși dialogul cu siguranță, cu vervă, atingînd momente de scînteiere comică. Subiectul nu e original; autorul îl împrumută din nuvelele lui Boccaccio. Găsim influențe și din Plaut, și anume din *Menechmii*; dar cum în piesa lui Bibbiena confuzia se petrece între persoane de sexe diferite, autorul are mai multe prilejuri de comic picant și licențios. Stilul are o vioiciune toscană, pe linia începută de Boccaccio și continuată de adepții acestuia.

Nu este cazul să căutăm acestei comedii și alte sensuri, în afara celor rezultate din buna dispoziție a vremii și dintr-o libertate mai mare a spiritului; de altfel piesa a fost reprezentată întîia oară sub protecție oficială, în fața unui parter format din cardinali și nobili.

3. Ariosto

Lodovico Ariosto, autorul poemului *Orlando furioso*, aparține deopotrivă și dramaturgiei. Nici una din cele cinci comedii pe care ni le-a lăsat nu strălucește prin ceva ieșit din comun; în fiecare, însă, se simte mîna unei puternice personalități scriitoricești.

Poetul s-a născut la Reggio, în anul 1474, ca fiu mai mare al unui judecător. Tînărul Lodovico s-a îndreptat mai întîi spre studii de jurisprudență, dar curînd le-a părăsit, dedicîndu-se literelor pentru care dovedise aptitudini precoce încă din copilărie. Atras de literatura latină, s-a lăsat cucerit de poezia lui Horațiu, cu notele ei de liniște senină și armonioasă. Încă de copil compunea scene tragice, pe care apoi frații săi le reprezentau în casa părintească. S-a bucurat de favoarea ducelui Alfonso I al Ferrarei, la curtea căruia a găsit un climat potrivit pentru vocația lui poetică. Împovărat de o familie numeroasă, s-a zbătut toată viața în dificultăți materiale. Protectorii săi i-au acordat onoruri, nu însă și tot atîtea ajutoare, iar diferitele sarcini impuse de aceștia l-au răpit adesea de la îndeletnicirile lui literare și umaniste.

Sfîrșitul vieții i-a fost mai liniștit. Publicarea poemului *Orlando furioso*, în 1517, i-a adus celebritate. Se bucura de popularitate în toată Italia, fiind una dintre cele mai solicitate personalități ale epocii. Gustul Renașterii pentru litere, pentru fast și euforia vieții, avea în el un reprezentant elocvent, autentic. Străin de vanități, Ariosto a păstrat în manifestările sale o notă stăruitoare de discreție. Nimic, chiar și lungile lui suferințe morale și fizice, nu i-au tulburat vreodată buna dispoziție. Contemporanii spun că avea darul de a-i face pe toți să rîdă, el rămînînd totdeauna serios. Viața i-a rezervat destule tristeți; a știut însă să le privească cu superioritate, învăluind contradicțiile lui personale în zîmbete binevoitoare și împrăștiind cu liniște în jurul său semne generoase de înțelepciune. A încetat din viață în 1533, împăcat cu oamenii, nu însă și cu mulțimea intrigilor de la curte, la care a trebuit să fie martor.

S-ar spune că poetul s-a îndreptat spre teatru din îndatoriri de curte, ca traducător, autor și organizator de spectacole. De fapt, preocuparea ținea de temperamentul și de vocația lui literară. Am văzut că pasiunea i se deșteptase încă din copilărie. În colegiul de la Ferrara studiase cu asiduitate

pe Plaut şi Terenţiu. Cînd la curte ducele de Este l-a solicitat să scrie pentru scenă, a primit invitaţia cu mulţumire. A împletit în această activitate trăsături caracteristice din formaţia lui spirituală: urme de fantastic medieval, mari afinităţi cu spiritul umanist al epocii, pasiune toscană pentru cultura clasică. A-şi întregi creaţia epică prin opere dramatice i se părea o împlinire fericită a vocaţiei lui artistice. Era pentru el un prilej de satisfacţie în a-şi vedea piesele reprezentate; mai cu seamă resimţea cu încîntare atmosfera de febrilitate şi de strălucire a reprezentaţiilor de amatori, cu fastul lor de curte şi cu luxul femeilor frumoase, îmbrăcate ca pentru mari sărbători.

În totul, Ariosto ne-a lăsat cinci comedii: *La Cassaria, I Suppositi, Il Negromante, La Lena* şi *La Scolastica*. Pe cele două dintîi, în prima lor versiune, le-a scris în proză; după douăzeci de ani le-a transpus în versuri. Ultima a fost terminată după moartea poetului de către fratele său Gabriele.

În *La Cassaria* (Cufăraşul) subiectul este lipsit de originalitate. Erofil, fiul lui Crisobul, cumpără de la mijlocitorul Lucrano, pe frumoasa Eulalia, de care este îndrăgostit. Profitînd de lipsa tatălui său, sustrage de la acesta o casetă plină de aur, pe care i-o încredinţează lui Lucrano ca amanet, pînă va putea să-i plătească suma cuvenită. La întoarcerea tatălui, valetul Volpino — personajul este luat din Terenţiu aproape fără schimbare — îl convinge pe bătrîn că Lucrano este acela care i-a furat caseta şi îl sfătuieşte să procedeze cu energie ca să şi-o recapete. Urmează o serie de peripeţii, la capătul cărora chestiunea ajunge în faţa judecătorului. Volpino intră din nou în acţiune, mijlocind astfel ca bătrînul să cumpere de la Lucrano retragerea plîngerii pentru două sute de ducaţi. Pînă la sfîrşit toată lumea va rămîne mulţumită.

Subiectul din *I Suppositi* (istoria unei substituiri) este la fel de convenţional. În centrul acţiunii se află o schimbare de roluri între stăpîn şi servitor, de unde o cascadă de scene amuzante de *imbroglio*. Erostrat, pentru a putea să curteze mai în voie pe Polimnesta, se introduce în casa acesteia sub haina valetului său Dulippo. Cînd tatăl lui Erostrat vine la Ferrara să-şi vadă fiul, găseşte în casa acestuia, sub numele lui, un alt om. Sfîrşitul comediei cuprinde o scenă de recunoaştere împrumutată din teatrul latin. Doctorul Oleandro, la început un rival al lui Erostrat la mîna Polimnestei, va descoperi în acesta pe fiul său adevărat, răpit pe vremuri de turci la Otranto.

La Lena (Mijlocitoarea) încearcă să dea viaţă unui personaj asemănător cu acela al Celestinei, pe care îl vom întîlni în teatrul spaniol. Tînărul Florio s-a îndrăgostit de Licina, fiica lui Fazio, un bătrîn desfrînat. Ca să ajungă la aceasta, recurge la ajutorul Lenei, o mijlocitoare reputată, abilă şi lipsită de scrupule în executarea meseriei, şi al valetului Corbolo.

Il Negromante (Vrăjitorul) dezvoltă o intrigă mai complicată. Cintio se căsătoreşte pe ascuns cu Lavinia, făptura iubită. Dar tatăl său îl constrînge să ia de soţie pe fiica unui prieten al său, Emilia. Tînărul nu are curajul să declare adevărul. Iată-l deci bigam, căutînd o cale pentru a ieşi cu faţa curată din această situaţie! Vrînd să rămînă credincios totuşi soţiei pe care şi-a ales-o, se gîndeşte la un mijloc prin care să ajungă la desfacerea căsătoriei impuse. Pretinde, deci, că nu este în măsură să-şi îndeplinească îndatoririle sale ca soţ. Socrul său tocmeşte un vrăjitor pentru a-l scoate din farmece. Vrăjitorul, un escroc notoriu, mai este plătit în acelaşi timp de alţii: de Camillo,

îndrăgostit de cea de-a doua soție, și de Cintio însuşi, pentru a-l ajuta să înlăture căsătoria forțată.

E uşor de înțeles cîte sfori şi complicații vor decurge din această situație. Falsul vrăjitor, ajutat de un servitor complice, pune la cale o seamă de vicle-nii şi ruinează pe naivii dispuşi să creadă în puterea lui magică. Farsa, în cele din urmă, se dă pe față. Vrăjitorul dispare, nu însă înainte de a-și fi stors victimile cît putuse mai bine.

La Scolastica (Studenții), piesă rămasă neterminată, ne introduce în atmosfera vieții studențești a vremii. Personajele nu izbutesc să ne convingă. Amărăciunea lui Claudio, cînd se crede trădat de iubita lui, pare forțată, artificială, iar sentimentele lui Eurialo și ale Ipolitei sînt lipsite de căldură. Piston, valetul imbecil, rămîne tot timpul un personaj searbăd și steril. Ceva mai vie, mai grăitoare, este figura unui ecleziast cazuist și negustor de indulgențe, anticipînd oarecum trăsături ale lui Fra Timoteo din *Mătrăguna* lui Machiavelli.

Comediile lui Ariosto au plăcut mult. Opiniile contemporane găseau în ele dovezi supreme de artă comică; le puneau pe același plan de importanță, ca valoare literară, cu *Orlando furioso*. Din sfera curții, unde au fost compuse, au străbătut şi în afară, în medii populare. Negustorii, funcționarii și meșteșugarii, care formau publicul în orașe, rețineau și rosteau pe dinafară pasaje întregi. Faptul că poetul se inspirase din Plaut și Terențiu sporea prestigiul pieselor. Cultul pentru modelul antic mergea atît de departe, și prejudecățile literare născute din această situație stăpîneau într-atîta mentalitatea epocii, încît a imita după clasici părea mai important și mai valoros decît a inventa subiecte originale.

Aprecierile erau legitime. Nu porneau dintr-o modă, ci se bazau pe un sentiment de considerare dreaptă, reală, din partea spectatorilor. Simțim la Ariosto o străduință de a inventa acțiuni noi, plauzibile. N-a reuşit în totul; subiectele lui sînt și ele tributare unui manierism al epocii. Izbutesc, totuși, ca personajele să aibă mişcare, redînd în mod sugestiv imagini ale vieții și ale moravurilor din Ferrara și din alte părți ale Italiei. Sînt satirizate cu finețe stări și fapte ale timpului. În personajul vrăjitorului-escroc din *Il Negromante* se ridiculizează prostia celor care credeau în farmece şi magie, rămășițe din superstițiile medievale; *La Lena* amintește de anumite situații imorale, pe care societatea italiană a vremii le tolera cu ușurință. Găsim și alte aluzii contemporane, în special cu privire la comerțul de indulgențe practicat de oamenii bisericii şi la valul de corupție care cuprinsese oameni din toate straturile societății.

4. Pietro Aretino

Pietro Aretino a rămas în marginea comediei adevărate; pe alocuri apar chiar alunecări în caricatură. Totuşi, în teatrul italian al Renaşterii, ocupă un loc bine definit printre reprezentanții satirei îndreptate împotriva diferitelor exagerări ale clasicizanților și ale umaniştilor. În satira sa dramatică, Aretino n-a urmat spiritul de bună dispoziție și de glumă recreativă din comediile lui Ariosto, nici observația unită cu sarcasm pătrunzător din *Mătră-*

guna lui Machiavelli, ci a trecut la atacuri vehemente, pe alocuri de-a dreptul injurioase, cu izbucniri temperamentale și cu îndrăznelile spontane și spirituale ale glumei populare din Toscana.

Nu e adevărat, cum s-a spus cu răutate despre Aretino, că „numele i-ar fi mai celebru decît opera". S-a născut în 1492, la Arezzo în Toscana; de aici și numele Aretino. Asupra originii sale au circulat mai multe păreri. S-a spus, anume, că ar fi fructul unei iubiri întîmplătoare dintre un senior de provincie și o femeie de moravuri dubioase, sau, după o altă sursă, al unei legături vinovate dintre un călugăr și o călugăriță. Adevărul e altul: Pietro s-a născut dintr-o familie modestă, tatăl lui fiind un mic cizmar. Cine ar fi putut să prevadă că pruncul născut într-un spital, aproape ca un copil al nimănui, avea să moară în glorie, temut de monarhi și de principii bisericii? Și-a început viața prin a vagabonda, complăcîndu-se în medii de taverne și de lupanare, căutînd în special tovărășia declasaților și urmărind cu dinadinsul să devină celebru prin dezordine și scandaluri. Se poate însă ca biografii lui Aretino să fi exagerat această trăsătură aventuroasă, autentic fiind doar că avea o fire protestatară, refuzînd să se supună conformismului vremii. Un sonet îndrăzneț împotriva indulgențelor i-a adus exilarea din orașul natal. A trăit cîțiva ani la Perugia, încercînd — fără convingere — să-și constituie un meșteșug ca legător de cărți și ca pictor. A trecut apoi la Roma, unde de asemenea n-a putut să rămînă multă vreme, din cauza altor satire asemănătoare, *Sonnetti lussuriosi*. La Milano s-a bucurat cîtva timp de favoarea lui Francisc I. În 1527 s-a stabilit definitiv la Veneția, acest „paradis pămîntesc" cum îi plăcea s-o denumească, unde a trăit sub protecția dogelui timp de treizeci de ani. A murit în 1556, se spune într-un acces de rîs nebun, aflînd de scandalul uneia din surorile sale.

Avea o inteligență vie, de o rară ascuțime. Iubea gîndirea liberă și deopotrivă se simțea atras spre bogăție și plăceri epicureene. În urmărirea țintelor sale punea îndrăzneală, talent, meșteșug și originalitate. Tizian, prietenul lui, l-a numit un „condotier al literelor"; alții îl asemuiau cu Cesare Borgia. Scrisul său avea un ecou imens în Italia stăpînită de reacțiuni feudalo-catolice și în toată Europa. Își făcea un titlu de glorie din a răzbuna pe scriitori și artiști împotriva puternicilor care îi sfidau cu pretenția lor de superioritate. „Aceștia — declara Aretino — sînt mari pentru o clipă, ceilalți sînt mari în eternitate."

A folosit măgulirea prin condei cu sclipire și cu perfidie, fiind considerat scriitorul cel mai venal al timpului. A izbutit astfel să trăiască în apropierea unui Giovanni de Medici, teribilul șef al bandelor negre, să cîștige favoarea unor suverani puternici ca Francisc I al Franței, Leon al X-lea, Carol Quintul și prietenia unui Tizian, să aibă iubirea femeilor, să culeagă aplauze chiar și de la adversari, să trăiască cu ușurință materială, să se înconjoare de lucruri de artă, să-și îngăduie îndrăzneli răsunătoare, să bată medalii cu efigia proprie, să aspire la pălăria de cardinal, să transforme apăsarea unei nașteri obscure într-o existență glorioasă și să treacă prin lume ca un suveran neîncoronat, supranumit cînd „Divinul", cînd „Biciul principilor".

În creația lui comică găsim toate trăsăturile omului și multe ale epocii. Ar fi fost imposibil ca verva satirică și spiritul incisiv al lui Aretino să nu se

încerce şi în acest gen, cu atît mai mult cu cît în comedia italiană din Cinquecento, îmbibată pînă la saturaţie de convenţie umanistă şi de imitaţie clasicizantă, se resimţea necesitatea unui spirit reformator.

Ne-au rămas de la el cinci piese comice, construite cu împrumuturi din anecdote şi povestiri populare, observaţii asupra moravurilor contemporane şi produse ale imaginaţiei proprii. O altă piesă, *La Orazia*, trebuie trecută în rîndul tragediilor.

La Cortigiana (Curtezana) este o satiră a vieţii de curte. Facem cunoştinţă cu două personaje ridicole: Messer Maco, care vrea să înveţe meşteşugul de a ajunge la rangul de cardinal, şi Messer Parabolano, care se consideră irezistibil şi se îngîmfă de linguşiri. Ambii creduli sînt acţionaţi de către un personaj şiret, cinic şi impertinent, magistrul Andrea. Acesta îi insinuează stăpînului său, Messer Maco, că înainte de toate unui om de lume i se cere să ştie să defăimeze, să joace cărţi, să fie afemeiat, să treacă drept eretic, să linguşească „ca un măgar" de cîte ori are prilejul şi să fie ingrat faţă de aceia care i-au dat ajutor. La rîndul lui, Messer Parabolano se lasă sedus de cuvintele mijlocitoarei Alvizia, care, sub pretextul că vine din partea unei femei ce-l iubeşte, îl stoarce de bani şi bijuterii.

În cele din urmă amîndoi descoperă c-au fost înşelaţi. După supărarea de rigoare se împacă, iar sfîrşitul piesei îi reuneşte bucuroşi în jurul unei mese copioase, oferită cu generiozitate de Messer Parabolano.

Magistrul Andrea îl iniţiază pe Messer Maco, aspirant la cardinalat. Sarcasmul satiric vizează direct instituţiile ecleziastice:

„*Maco*: Şi, spune-mi, ce trebuie să fac pentru a rămîne ignorant?
Andrea: Să fii prost!
Maco: Dar invidios?
Andrea: Să crapi de necaz la orice bucurie a altuia!
Maco: Dar linguşitor?
Andrea: Să lauzi orice prostie!
Maco: Şi ce trebuie să fac pentru a fi ingrat?
Andrea: Să te prefaci că nu-i vezi pe aceia cărora le datorezi ceva!
Maco: Dar măgar, cum pot deveni măgar?
Andrea: Pentru aceasta nu mă mai întreba pe mine, ci întreabă-i pe alţii, din palate şi de pe scările acestora!..."

În încheiere, valetul Rosso, complice cu Alvizia, adresează cuvinte de mulţumire şi cere iertare pentru lungimea spectacolului, care n-ar trebui pusă pe seama autorului, ci a scandalurilor de la curtea pontificală, atît de multe, „încît n-ar putea fi povestite toate nici *in saecula saeculorum*..."

Il Filosofo (Filozoful) ne introduce în două acţiuni diferite, oarecum discontinue. În prima acţiune sîntem martori ai farsei jucate lui Signore Plataristotilo, un tip clasic de încornorat. Surprinzîndu-şi soţia cu tînărul galant Polidoros, tot ce găseşte mai bun de făcut e ca acesta să rămînă sechestrat pînă va înştiinţa pe mama vinovatei. Între timp camerista Tessa, complicea stăpînei sale, mijloceşte evadarea. La întoarcere, soţul va găsi închis în casă, nu un rival tînăr şi frumos, ci un măgar în carne şi oase. Ruşinat, Plataristotilo e nevoit să-şi ceară iertare, jurînd că niciodată nu se va mai lăsa tîrît de bănuieli.

În cea de-a doua acțiune găsim un personaj la fel de ridicol, Boccaccio, care de îndată ce a debarcat în port cade în mrejele unei curtezane. Aceasta îl stoarce de bani, îl gonește și își bate joc de el în toate chipurile. E găsit de niște hoți, care îl silesc să le fie complice în acțiuni macabre. Azvîrlit în închisoare, Boccaccio devine filozof. Se întoarce acasă, nu turmentat de cîte pățise, ci liniștit și mulțumit, rămînînd asupra lui cu un inel scump al episcopului dezgropat și jefuit. De altfel nici nu se gîndește să-l predea justiției: așa cum „și-a pierdut averea fără cărți", tot așa „și-o recîștigă fără zaruri".

Comedia, deși numără multe situații vii, agreabile, cu dialoguri spumoase și siluete bine prinse în mișcarea lor generală, rămîne totuși mediocră. Totul plutește la suprafață; în galeria personajelor întîlnim figurine, nu caractere. Un secol mai tîrziu, cu un subiect asemănător, cu personaje oarecum similare, Molière avea să dea în *Georges Dandin* un pătrunzător studiu psihologic.

Celelalte comedii ale lui Aretino, construite pe aceeași schemă, aduc doar noutăți anecdotice. *Il Marescalco* (Mareșalul), cu aer de farsă, se rezumă la o glumă ușoară. Ducele de Mantua amenință pe primul său demnitar că-l va căsători cu forța; în acest scop pune pe unul din paji să joace rolul logodnicei. Panica prin care trece bietul curtean, trebuind ca din servilitate să se supună unui stăpîn capricios, dă naștere la situații comice. Avem dovezi că publicul rîdea în cascade recunoscînd în tribulațiile personajului de pe scenă stări contemporane.

Il Ipocrito (Ipocritul) reprezintă un tablou al parazitului, practicîndu-și meșteșugul cu două serii de mijloace: ale bibliotecii și ale bisericii. Realizarea e mediocră, convențională. Sîntem încă departe, fie și de o prefigurare a lui Tartuffe. Personajul pus să susțină acțiunea nu are forța de a tulbura cugetele; se comportă banal, cu singura dorință de a trăi bine.

La Talanta, ultima dintre comediile lui Aretino, prezintă o intrigă mai complicată și, în același timp, o conturare mai vie a unui caracter. Talanta este o curtezană sigură de sine, stăpînă pe mijloacele sale. Nu-și ascunde profesiunea; dimpotrivă, chiar și-o proclamă, vrînd parcă să pună în aceasta un accent de demnitate. Nu-și face, de altfel, iluzii asupra oamenilor, chiar dacă aceștia ar copleși-o cu atențiile lor: „...eu știu că Orfinio nu mă prețuiește pe mine, ci se încîntă de plăcerea pe care i-o pot da; ce cheltuiește, nu e pentru ființa mea, ci pentru satisfacția și vanitatea lui. Închipuiți-vă un pofticios care cumpără o potîrniche; nu o face din dragoste pentru pasărea aceea, ci pentru plăcerea de a o mînca..."

Comediile lui Aretino sînt mai caracteristice decît cele citate pînă acum, prin tendința pe care o dezvăluie. Găsim numeroase elemente convenționale; există însă și părți autentice. În concepția sa artistică, Aretino dă dovadă de spirit emancipator. Regulile prestabilite — cu clișeele și prejudecățile lor inerente — nu-l intimidează. În prologul comediei *La Cortigiana* precizează: „... să nu vă mirați cînd veți constata că stilul comic nu e respectat aici în regula lui tradițională. Trebuie să știți că la Atena se trăia într-un fel și că la Roma se trăiește într-altfel".

Comediile lui Aretino zugrăvesc mediul corupt din Cinquecento într-o formă agilă, colorată, promptă în a găsi nota de simplitate și de naturalețe a

vieții. Intrigile sînt construite inegal, cîteodată cu salturi și excese; totuși, acțiunea se conturează lămuritor, fără ca mulțimea episoadelor accesorii s-o blocheze. Autorul nu construiește caractere, ci desenează siluete vii, în mișcarea cărora găsim spirit, finețe, putere de observație. Proporția dintre părți lasă de dorit; dramaturgul compensează această lipsă prin dialoguri vii și savuroase. Tot timpul, în desfășurarea acțiunii, nota comică este bine asigurată. Mai cu seamă ridicolul și prostia omenească sînt evocate pe larg și satirizate cu intuiție de comedian. În vreme ce umaniștii timpului compuneau savant și sentențios, Aretino, mai sensibil la pulsațiile epocii, se îndreaptă spre o creație spontană, înscriind prin aceasta un document autentic, pe care De Sanctis, marele istoric literar italian, îl numește ultimul act al *Decameronului*.

5. Giovanni Maria Cecchi

Florentinul Giovanni Maria Cecchi este socotit în epoca sa printre cei mai reputați poeți comici. A trăit între anii 1517—1587 și a deținut multă vreme un post de grefier la tribunalul din cetatea sa natală. S-a dedicat teatrului cu pasiune. A compus mult, de la dialoguri și farse pînă la drame, tragedii și mistere religioase. Deși tragediile sacre și profane sînt mai numeroase, totuși comedia l-a interesat mai mult. Din cele douăzeci și cinci comedii pe care le-a scris, în epocă i-au fost publicate numai zece: *L'Assiuolo* (Ciuhurezul), *La Dote* (Zestrea), *La Moglie* (Femeia măritată), *Il Servigiale* (Infirmierul), *Il Corredio* (Trusoul), *La Stia* (Cotețul), *Gl' Incantesimi* (Vrăjitoarele), *Lo Spirito* (Mintea), *Il Donzello* (Argatul), *Lo Stufajolo* (Băiașul). Primele patru au fost compuse în proză, celelalte în versuri. Sînt imitații libere după Plaut și Terențiu, în care, după moda timpului, subiectele și personajele împrumutate apar în veșminte contemporane. În prologul unei comedii *(Le Pellegrine)*, autorul declară că s-a străduit să împletească datele închipuirii cu date ale realității; de fapt, ce-a adus pe scenă sînt mai mult tablouri convenționale în stilul vremii.

L'Assiuolo, cea mai caracteristică din comediile lui Cecchi, cuprinde libertăți și îndrăzneli de tip aristofanesc, într-o acțiune condusă abil, cu surprize scenice. Eroul este un doctor bătrîn, lipsit de simțul ridicolului; e într-atît de pătruns de propria-i importanță, încît nu-și dă seama de cursele ce i se întind. În momentul culminant al comediei, bătrînul îndrăgostit imită cîntecul ciuhurezului pentru a-și anunța prezența la o întîlnire de noapte; în timpul acesta, în brațele iubitului ei, frumoasa petrece pe seama doctorului, lăsîndu-l să fiarbă sub balcon.

Pe alocuri Cecchi încearcă să includă în comediile sale o notă morală, desprinzîndu-se oarecum de maniera latină. În comedia *Lo Sviato* (Desfrînatul) eroul, Lamberto, este un tînăr nobil și bogat, dar fără valoare personală. L-au crescut două femei, mama și o mătușă, dar n-a prins nimic din înțelepciunea și virtuțile lor și rămîne insensibil la toate sfaturile; trăiește în desfrîu, își risipește averea și se complace în tovărășia stricaților. Cînd familia intenționează să-l căsătorească pentru a-l sustrage de la viața lui de aventuri, Mico — unul din răii lui inspiratori — îl ironizează cu cinism

În cele din urmă, un cerșetor bătrîn și înțelept izbutește să-l smulgă de sub influența lui Mico și să-i deștepte în suflet sentimente mai bune.

Teatrul lui Cecchi numără calități și defecte ; dar acestea din urmă sînt mai mult scăderi ale timpului. Se aduc pe scenă situații neverosimile, clădite pe o observare insuficientă a realității ; din această cauză, autorul nu izbutește să înfățișeze caractere. Inventivitatea autorului e oarecum mecanică ; rezultatele ei sînt mai mult compoziții decît zugrăviri reale de viață. Trebuie, totuși, să nu pierdem din vedere însușirile. Prin spirit, vioiciune, vervă și facilitate, uneori și prin eleganță de stil, aceste comedii au marcat în teatrul vremii o prezență vie, spre care au gravitat sufragii și sentimente.

6. Anton Francesco Grazzini

Anton Francesco Grazzini (1503—1584), supranumit „il Lasca" (otravă, împunsătură), s-a bucurat de celebritate și a trecut prin viață ca un original. A trăit la Florența, practicînd profesiunea de farmacist, dar avînd ca îndeletnicire preferată literatura. În 1540 a înființat așa-numita Academie a „umizilor", denumită astfel de la condiția că fiecare membru trebuia să poarte numele unei făpturi sau al unui obiect umed. Mai tîrziu, această academie avea să se transforme în celebra Academie Platoniciană, pe care însă Lasca o va părăsi din cauza unor certuri literare. Împreună cu criticul Leonardo Salviati înființează Academia Della Crusca, vestită prin contribuția ei la dicționarul limbii italiene.

Principala lui notorietate se datorește unei culegeri de treizeci de nuvele *(Le Cene)*, scrise pentru a-i înveseli pe convivi și a le ușura digestia prin rîs. L-a pasionat însă și scena, deși aceasta nu i-a adus tot atîta celebritate. A compus șapte comedii, cu dorința vizibilă ca prin spiritul său mușcător și imaginativ să ia atitudine împotriva unora dintre exagerările poeticii clasice. Pe de o parte și-a căutat surse de inspirație în *Decameron* și în *Orlando furioso* ; pe de altă parte a fost influențat și de unele comedii pe gustul zilei, ca *I Suppositi*, *Il Negromante*, *La Calandria* sau *La Aridosia*, rămînînd astfel prins în cleștele unei mode împotriva căreia avea iluzia că luptă.

Și în comediile lui Grazzini studiul de caractere rămîne la suprafață. Piesele aparțin genului *imbroglio*, cerut cu insistență de moda timpului. În *La Sibilla*, eroina cu acest nume, după ce a fost crescută de bătrînul Michelozzo, regăsește pe adevăratul ei tată în persoana spaniolului Diego ; *La Pinzochera* (Bigota) este o reluare a *Cistellariei* lui Plaut ; *I Parentadi* (Alianțele) reeditează o intrigă cunoscută cu copii pierduți și regăsiți ; în *Arzigogolo* (pot fi recunoscute aici reminiscențe din *Maître Pathelin*) un bătrîn ridicol este determinat de valetul său șiret să bea apă de întinerire ; *La Spiritata* (Posedata) are în centrul acțiunii o stratagemă a Maddalenei, care pentru a obține ca soț pe bărbatul ales declară că dracul a pus stăpînire pe trupul ei și că trebuie eliberată.

Adesea, prologurile sînt mai interesante decît piesele propriu-zise. Găsim în ele idei și precizări semnificative. Autorul ține să arate că „n-a copiat pe poeții vechi", după cum „s-a ferit să-i imite pe cei noi". Pasajele adresate femeilor sînt concepute în stil galant. Remarcă însuflețirea unora dintre

actorii amatori, tineri de condiție bună, care urcă pe scenă din devotament pentru teatru. Cere spectatoarelor să nu-i judece cu asprime, mai ales că le dedică jocul lor drept omagiu: „Au primit să joace în aceste roluri din dorința de a vă deveni plăcuți. Acești tineri care vă admiră n-au dat îndărăt în fața greutăților ce-i așteaptă. De aceea, și voi fiți îngăduitoare și încurajați-i cu surîsuri dulci, cu atît mai mult cu cît acestea nu vă costă nimic și în schimb pot să procure atîta bucurie!..."

Sub acest raport, este cu deosebire interesant începutul din *La Strega* (Vrăjitoarea). Constă dintr-o dialogare vie, veselă, între două personaje alegorice, Prologul și Argumentul[1]. După o serie de replici, toate cu notă de glumă și de amuzament ușor, cele două personaje se înfruntă. Aflăm din această confruntare păreri contemporane asupra teatrului. Interesează mai cu seamă expunerea Argumentului, care se ridică împotriva ideii că teatrul ar trebui să fie amvon și catedră, arătînd că oamenii vin la teatru din nevoia de bună dispoziție. Poeticile lui Aristotel și Horațiu se potriveau pentru epocile lor; dar „azi, cînd nu mai sînt sclavi și nici negustori care să ne vîndă fete tinere", trebuie să se găsească înțelesuri și mijloace noi. Argumentul continuă cu judecăți critice: există un amestec de poezie veche și nouă care, departe de a da operelor frumusețe și prospețime, le usucă, le împinge în speculații sofistice și astfel le îndepărtează de simpatia publicului. În concluzie adresează spectatorilor o invitație epicureică: „Veniți la teatru ca să vă bucurați, ca să admirați jocul unor femei frumoase și al unor bărbați frumoși, fără a vă mai întreba dacă piesa jucată trebuia să fie savantă sau nu!"

7. Alessandro Piccolomini

Despre Alessandro Piccolomini (1508—1578), episcopul din Patras, s-a spus că aparține literaturii mai mult decît bisericii. Și-a însușit încă de tînăr părți întinse din știința Renașterii. Contemporanii îl înfățișează ca pe unul din savanții enciclopediști ai timpului: latinist, elenist, ebraist, jurisconsult, filozof, medic, matematician, astronom și teolog. Sutana nu l-a împiedicat ca în scrierile sale să practice și o anumită notă licențioasă, amestecînd după moda timpului elementul sacru cu cel profan.

Ca autor comic, găsim la el puncte de asemănare cu Bibbiena, Aretino și chiar Machiavelli. A scris trei comedii: *L'Amor constante, L'Alessandro* și *L'Ortensia*. Prima din ele, compusă cu ocazia unei vizite a lui Carol Quintul la Siena, a fost jucată de artiști amatori, toți colegi cu autorul în Academia „înflăcăraților". Celelalte au fost reprezentate în diferite prilejuri de curte. Autorul a urmărit să le dea o desfășurare cît mai naturală, ca să se poată adresa unor pături largi de spectatori.

Dintre toate, cea mai caracteristică este *L'Alessandro*. Asistăm la peripeții provenind din faptul că un băiat și o fată apar în haine contrarii sexului

[1] În vechime „argument" avea înțeles de sumar, constînd în expunerea subiectului într-o formă simplă și rezumativă. Adeseori, pentru a suscita atenția publicului, argumentele erau compuse în versuri. Amintim, anume, că în secolul al VI-lea gramaticianul Priscian a compus argumente cu acrostihuri pentru comediile lui Plaut.

lor. Valoarea piesei stă întîi în vioiciunea dialogurilor și în zugrăvirea sugestivă de moravuri contemporane.

Comedia începe printr-un dialog între Vicenzo și Fabrizio, doi vechi prieteni, care își împărtășesc impresii asupra timpului și oamenilor. Desprindem un fragment:

„*Vicenzo*: Fiul meu s-a îndrăgostit de o fată de nimic. De atunci parcă nu-l mai recunosc. Pînă deunăzi era la locul lui și își vedea liniștit de carte; era ascultător, strîngător și studios. Acum nu mai deschide o carte; nu mai stă acasă nici ziua, nici noaptea... Hei! Lumea s-a stricat. Mi-aduc aminte că altădată iubirea era sfioasă și modestă. O singură privire a făpturii iubite putea să-mi dea doi ani de fericire. Astăzi surîsurile, reverențele și chiar cuvintele aproape că nu mai înseamnă nimic; nu trec nici patru zile și tinerii, dacă nu-și împlinesc și ultimele așteptări, încep să se plîngă. Femeile nu mai sînt curtate din galanterie, ci din vanitate. Vede oricine: zi de zi, lumea parcă merge din rău în mai rău, parcă îmbătrînește...

Fabrizio: Dar, scumpe prietene, nu lumea îmbătrînește, ci noi îmbătrînim! Lumea este așa cum a fost totdeauna. Ne pare schimbată, pentru că noi ne-am schimbat între timp. Adevărul e că nu mai vedem lucrurile cu aceiași ochi, nu le mai auzim cu aceleași urechi. Fii sigur că totdeauna vor fi îndrăgostiți modești și îndrăgostiți vanitoși! Așa cum este firesc ca primăvara să înflorească trandafirii, tot așa, în primăvara vieții lor, bărbații vor căuta întotdeauna tovărășia femeilor și femeile pe-a bărbaților..."

Comedia se înscrie pe linia celor compuse de Bibbiena și Machiavelli. Găsim în ea încredere în viață, generozitate, interes pentru ființa umană. Redă comunicativ coloriturile surîzătoare din atmosfera Renașterii.

8. Giovan Battista Gelli

De la Giovan Battista Gelli, critic, romancier și dramaturg florentin (1493—1563), avem două comedii: *La Sporta* (Coșul), imitată după *Aulularia* lui Plaut, și *L'Errore* (Greșeala), împrumutată din *La Clizia* lui Machiavelli. Ca om, Gelli e interesant prin pasiunea de a se instrui. A început ca ucenic într-un atelier de tricotat. În timpul liber citea sau asculta disertațiile filozofice ale învățaților florentini. Scrierile lui Dante i-au deschis principalele orizonturi intelectuale; mai tîrziu, sub formă de dialoguri asupra istoriei limbii italiene, a explicat în mod convingător frumusețile acestor scrieri. Florența, cu manifestările ei de artă, cu cenaclurile ei de scriitori și de artiști, cu discuțiile filozofice din academii, în sfîrșit cu toată acea atmosferă de cult al frumosului și de însuflețire, i-a oferit un mediu propice, în care își putea satisface din plin setea de cunoaștere.

Comedia *La Sporta* a trezit diferite comentarii critice. Autorul este tot timpul tributar lui Plaut; atît caracterele cît și moravurile rămîn latine, fără să se întrevadă o apropiere de adevărul istoric și social. Se constată o anumită moderație față de truculențele modelului latin. Astfel, în *Aulularia*

(actul IV) auzim cum fiica avarului naşte în ţipete: *uterum dolet*; Gelli atenuează acest naturalism, lăsînd evenimentul pe seama povestirii.

În mînuirea subiectelor, în conturarea caracterelor şi a moravurilor Gelli pare minor; se deosebeşte însă de mulţi contemporani prin decenţă şi eleganţă în desfăşurarea intrigii şi în limbaj. Nu mai găsim glume în doi peri şi cuvinte îndrăzneţe, deşi acestea erau în gustul publicului şi alcătuiau un element sigur de popularitate. Între succesul imediat şi exigenţele condiţiei artistice, Gelli a înclinat spre acestea din urmă. Nu s-a supus modei; în comedii ca şi în alte opere ale sale are meritul de a fi întrebuinţat un stil simplu, pe cît de onest pe atît de curat.

9. Comedia populară; Angelo Beolco

Cu acest autor, în comedia renascentistă italiană se deschide un domeniu nou. Majoritatea producţiilor înregistrate pînă aici sînt erudite, reflectînd o mişcare de idei a epocii, dar fără suficientă observaţie şi autenticitate. Cele cîteva încercări de emancipare despre care s-a amintit nu fuseseră îndeajuns de ferme pentru a scoate creaţia comică din artificialitate şi convenţionalism. Comedia epocii, patronată de curţile ducale ori senioriale, stăruia mai departe în nota ei de manierism.

Dar paralel cu această comedie de curte s-a putut dezvolta şi o altă formă a genului, mai apropiată de realităţile vieţii şi ale observaţiei. Este vorba de o comedie populară, cunoscută sub denumirea de *farse rusticali* sau *mariazi* (de la *maritaggio*, în traducere: căsătorie), care aducea pe scenă aspecte comice din viaţa ţărănească. Oraşele au primit-o cu simpatie, pentru că găseau în ea un aer nou, o ieşire din clişeele comediei savante la modă.

Comedia populară s-a dezvoltat simultan în mai multe părţi ale Italiei. În secolul al XV-lea o găsim la Neapole ilustrată prin P.A. Caracciolo, în Piemont prin G.G. Alione, la Siena prin Niccolò Campani şi la Veneţia prin Andrea Calmo şi Angelo Beolco. Dintre toţi, acesta din urmă este cel mai reprezentativ.

Messer Angelo Beolco (1502—1542), nobil din Padua, se numără printre cei mai originali comici italieni. Şi-a început cariera prin a compune în dialect padovan mici piese rustice, pe care le juca el însuşi în capul unei trupe ambulante de amatori. Notăm că mulţi din aceşti actori improvizaţi proveneau din familii cunoscute, din care cauză îşi ascundeau numele lor. Beolco însuşi apărea sub pseudonimul Ruzzante (năuc, bezmetic), la care ţinea foarte mult.

Fondul celor şase comedii pe care le-a compus e de interes minim. Temele şi procedeele provin din comediile vremii: travestiri, recunoaşteri, copii regăsiţi ş.a.; de altfel, şi deosebirile de la o comedie la alta sînt mici. Avem de fapt acelaşi subiect, la care se schimbă doar numele personajelor şi unele situaţii de suprafaţă.

Iată, spre ilustrare, comediile *La Rodiana* şi *L'Anconitana*.

Eroul din prima piesă, un medic, este silit să părăsească insula Rodos, unde se stabilise de mai multă vreme, şi să revină în Italia, la Parma. În acest scop îşi schimbă numele din Teofilo în Demetrio. Întîlneşte două femei,

făpturi admirabile prin modestia şi simplitatea lor: pe Sofronia şi pe fiica ei, Beatrice. Aceasta din urmă este curtată de un venețian bătrîn, desfrînat şi de rea-credință; fata însă iubeşte pe un tînăr, de care se lasă răpită pentru a scăpa de asiduitățile celuilalt. La capătul multor peripeții, aflăm că Sofronia era în realitate soția legitimă a lui Teofilo, iar Beatrice fiica lor.

În *L'Anconitana* acțiunea se țese tot în jurul unei substituiri. Ginevra, o văduvă din Ancona, s-a îndrăgostit de tînărul Gismondo, căzut în sclavie la turci. Ca să poată ajunge la el, împrumută veşminte bărbăteşti. Dar Gismondo este tot fată; recursese la travestire pentru ca să se poată apăra mai bine. Din finalul piesei aflăm că amîndouă sînt surori care se regăsesc după ce împrejurări vitrege le ținuseră mulți ani despărțite.

Farmecul acestor piese trebuie căutat în altceva decît în subiectele lor. Acțiunea are coerență şi proporție, păcătuieşte însă prin lipsă de verosimilitate. Caracterele, în genere, sînt şubrede şi artificiale; în detalii au pitoresc şi vioiciune. Partea remarcabilă stă în verva dialectală a textului. Probabil că spectatorii vremii se amuzau copios, ascultînd pe bătrînul şi ridicolul îndrăgostit vorbind în idiomul lui venețian, pe servitorul Truffa folosind un limbaj colorat padovan, pe o servitoare sarazină vorbind într-o limbă pocită sau pe valetul Corrado amestecînd cuvinte italiene şi germane. Spontaneitatea dialogurilor şi culoarea dialectală atenuau convenționalitatea subiectelor, lăsînd personajelor mai multă inițiativă şi mişcare.

Cîteodată autorul intra şi el în reprezentație, jucînd un rol care se confunda cu persoana sa şi care îi purta şi numele: Ruzzante. Contemporanii afirmă că Beolco era un excelent comedian, că *lazzo*-urile lui în dialect padovan stîrneau cascade de rîs şi că reputația acestor piese se datora în mare măsură talentului actoricesc al autorului.

Oricum, comediile lui Beolco prezintă caractere noi. Găsim în ele, cu toată predominanța unei fantezii bufone, şi numeroase dovezi de cunoaştere a inimii omeneşti. Deopotrivă, fondul lor dialectal le-a dat putința de a surprinde trăsături psihologice, de a birui o seamă întreagă de artificii din recuzita tradițională a comediei şi, în genere, de a aduce în teatru o simțire mai vie a unor realități italiene. În felul acesta se deschideau drumuri pentru *commedia dell'arte*, formă tipică a teatrului popular italian, începînd din a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

10. **Alți autori comici**

Galeria autorilor comici din Renaştere cuprinde încă multe nume. Producția lor dramatică se situează la nivelurile arătate pînă acum. Contează însă fenomenul; a scrie comedii era în moda timpului, ca afirmare a unui spirit de satiră ori de protest social şi deopotrivă ca manifestare euforică a epocii.

Preocuparea comică n-a stăpînit numai pe poeți, scriitori şi oameni de litere, dar şi pe unii dintre filozofii şi savanții epocii. Sub acest raport, avem cazurile elocvente ale lui Giambattista della Porta, Giordano Bruno şi Niccolò Machiavelli.

Primul, Giambattista della Porta, s-a născut la Neapole și a trăit între anii 1535—1615. A fost un fizician celebru; ca inventator al camerei obscure a înscris în istoria acestei științe o pagină demnă de reținut. În ceasurile sale libere, ca o destindere în munca sa de savant, s-a ocupat pe larg cu comedia. Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, n-a căzut într-o imitare propriu-zisă a modelelor antice, ci s-a străduit să le adapteze la condițiile scenei italiene. În total a compus patrusprezece comedii, o tragicomedie și două tragedii. Unele dintre ele — *La Sorella* (Călugărița), *La Fantesca* (Servitoarea), *I due fratelli rivali* (Cei doi frați rivali), *L'Astrologo* (Astrologul) — au plăcut îndeosebi prin comicul lor generos și printr-o undă de discretă sentimentalitate.

Giordano Bruno (1548—1600), filozoful condamnat să moară pe rug pentru vina de a fi intrat în conflict cu filozofia oficială a aristotelismului catolic și de a fi apărat dreptul la libera cercetare a adevărului, este și autorul unei comedii, *Il Candelaio* (Lumînărarul), compusă probabil la Paris, în 1582.

Comedia, cel puțin în Italia, n-a văzut lumina scenei. Motivele trebuie căutate în rezistența forurilor și instituțiilor puse în cauză. Găsim în ea o satiră complexă a societății contemporane, străbătută de atmosfera polemicii ideologice a timpului.

Cele trei personaje principale sînt caractere tipice: Bonifacio un îndrăgostit insipid, Bartolomeo un avar sordid și Manphurius un pedant ridicol. Fiecare, pe lîngă păcatul propriu, are și păcatele celorlalți; toți, în fond, sînt la fel de insipizi, ridicoli și pedanți. Intriga e condusă cu îndemînare, fără să-și piardă unitatea în mulțimea de peripeții. Pînă la sfîrșit, toți își iau tripla pedeapsă meritată: păcălire în ceea ce își arogau mai cu orgoliu, cădere în ridicol și rușinare morală, pierderea tuturor bunurilor, a celor adunate ca și a celor rîvnite.

Impresionează varietatea mijloacelor comice: specularea contrastelor între personajele reale și cele alegorice, între vorbirea cultă și dialectală, între situațiile reale și cele imaginare, diatribe polemice, îndrăzneli de limbaj ș.a.

Sub haina literară se ascund idei și lupte filozofice, cu izbucniri pornite dintr-o minte aprinsă și un temperament vulcanic, intransigent. Recunoaștem indignarea gînditorului împotriva ignoranței cu pretenții savante și împotriva prostiei aliate cu ipocrizia pentru a lovi în adevăr și cultură.

TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (II)

COMEDIA

Machiavelli

1. Înălțimi și mizerii într-un moment de apogeu

Momentul culminant al teatrului italian din Renaștere a fost marcat de Niccolò Machiavelli prin comediile sale. Ne aflăm în prima jumătate a secolului al XVI-lea, într-o epocă în care Renașterea — acum în apogeul ei — își desfășura deopotrivă și înălțimile, și scăderile. Spiritul renăscut al culturii antice continuă să dea roade. Umanismul, ca formă de cunoaștere și ca școală de gîndire, și-a constituit drepturi certe; în atmosfera lui, studiul, rațiunea, imaginația și sensibilitatea se întîlnesc și colaborează. Erudiția pedantă din primele timpuri ale Renașterii s-a corectat mult; artiștii, gînditorii și cercetătorii umaniști se apleacă din ce în ce mai mult asupra lumii italiene, ceea ce îi apropie de realități și le dă mai multă libertate de spirit.

Sentimentul frumosului apare peste tot: nu cu orgoliu și pretenții exclusive, ci contextual, ca o respirație sau ca o emanație naturală. Îl găsim, deopotrivă, în poeme ca acela al lui Ariosto, menite să exprime spre delectarea cititorilor aventuri ale imaginației, ca și în scrieri grave ca acelea ale lui Castiglione și Machiavelli, bazate pe observarea vieții, pe judecăți sociale și istorice, cu tendința de a da contemporanilor lecții practice de comportare politică și morală.

Epoca pare strălucită; e plină de cuceriri ale științei și ale artei. Cetățile italiene aspiră la glorie; multe dau impresia c-au și atins-o. Ne întîmpină de pretutindeni o atmosferă de lux, de bogăție, de rafinament și de civilizație. În artă, în știință, în politică, în literatură, în filozofie, în strategie, peste tot se manifestă un individualism impulsiv și ambițios, însetat de glorie, de publicitate și de creație.

Dar există și umbre! În spatele unei civilizații ce pare atît de închegată și de stăpînă pe sine, stăruiesc slăbiciuni mari. Republica florentină e sfîșiată de contradicții. Sentimentul național, stimulat o clipă de Lorenzo Magnificul, va cunoaște după moartea acestuia o eclipsă gravă. Bancherii florentini stabiliți la Lyon urmăresc din umbră răsturnarea Medicișilor, în care scop cheltuiesc sume imense. Expediția franceză pentru cucerirea Neapolelui găsește la Florența mai degrabă porți deschise decît rezistențe patriotice. Administrația municipală se pierde în forme și proceduri desuete care îi restrîng activitatea. Rivalitățile și conjurațiile se țin lanț. Pasiunea puterii ia proporții obsedante. Guvernele se succed cu ușurință, persecutîndu-se reciproc. Se apelează neîncetat la puteri străine și la serviciile armatelor

de mercenari. Condotierii au în fața lor un larg cîmp de exploatare. Goana după satisfacții ușoare, cu urmările lor libertine, adaugă la decăderea politică și una morală. Asasinatele s-au înmulțit; în orice moment chiar și cei mai puternici, mai populari sau mai sărbătoriți bărbați ai cetății riscă să cadă victime. Bogății ce uluiesc se învecinează cu lipsuri umilitoare. Corupția e la ordinea zilei, desfășurîndu-se pe întinderi mari și variate. În spirite, panica și deznădejdea își fac drum cu ușurință. Pare de neînchipuit ca într-un cadru de atîta știință umanistă și de atîta artă să existe atîta dezorientare în cugete. Felul cum un Girolamo Savonarola va găsi adepți și partizani fanatici, ascultînd amenințările lui cu „sfîrșitul lumii" sau cu „pedeapsa cerească menită să ardă Italia din temelii", ne arată cît de departe putea să meargă această dezorientare.

Printre martorii acestor stări de lucruri îl aflăm și pe Niccolò Machiavelli. E un spirit profund; știe să se stăpînească și reacționează cu măsură. Faptele la care asistă îl întristează; în același timp îi ascut spiritul de observație și judecata. Meditează îndelung asupra vieții publice și asupra libertăților populare; își potrivește pana pentru a consemna în scrierile sale mărturii, documente și interpretări revelatoare.

Teatrul lui Machiavelli se înscrie în această ordine de realități. În el, scriitorul și epoca alcătuiesc o simbioză strictă. Între scrierile lui politice ca secretar florentin și comediile sale există apropieri notorii; ca fond de idei și de sentimente, ambele reflectă o conștiință militantă, doritoare ca pe ruinele evului mediu să se clădească o lume nouă, bazată pe libertate și pe puterea de acțiune a omului.

2. Viața

Niccolò Machiavelli, celebru scriitor și istoric italian, gigant al Cinquecentului, a trăit între anii 1469 și 1527. A avut o viață grea, frămîntată, prinsă pînă în ultimele ei cute de tribulațiile istoriei florentine. S-a format în atmosfera unei culturi umaniste, ferindu-se de exagerările acesteia; l-au interesat, îndeosebi, politica, istoria și filozofia. Adevărata lui biografie începe în 1498, cînd, la vîrsta de douăzeci și nouă de ani, intră în viața publică și dobîndește postul de secretar pe lîngă Senioria din Florența.

A păstrat acest post pînă în 1512, cînd restaurarea Medicișilor — cărora în realitate nu le fusese niciodată un adversar hotărît — îi aduce dizgrațierea. În cei patrusprezece ani, cît a deținut acest mandat, Machiavelli s-a inițiat în politica internă și externă, s-a ocupat de probleme de guvernare, de administrație, de organizare militară și de diplomație, a ținut să cunoască viața publică din statele unde a împlinit ambasade, s-a întrebat asupra viciilor grave din viața națională italiană, a observat oameni și moravuri, s-a oprit cu grijă asupra evenimentelor contemporane. A consemnat în scris datele și rezultatele acestei experiențe, într-o formă sobră, lapidară, precisă, fără colorituri poetice ori prețiozități umanistice, dar străbătută tot timpul de semnificații filozofice.

Începînd din 1512, anul dizgrațierii, Machiavelli intră într-o viață de privațiuni și jigniri prelungite. Acuzat de conspirație împotriva unui cardinal

din familia Medici — viitorul papă Leon al X-lea — ,este întemnițat și torturat. Urmează retragerea la San Cascino, ca într-un exil, unde împreună cu familia lui numeroasă va fi silit să trăiască din produsul modest al unei mici proprietăți rurale. Neînțelegerea concetățenilor și a contemporanilor săi îl apasă. Aproape de deznădejde, găsește mîngîiere în studiu, în scris și în meditații prelungite.

Este timpul în care Machiavelli dă la iveală principalele lui scrieri politice. Între acestea se numără și *Principele*, una dintre cele mai reprezentative cărți ale Renașterii și dintre cele mai controversate opere din scrisul lumii. Aparent, Machiavelli devine în ea apologetul rațiunii de stat, în drepturile ei de a recurge la crimă, sperjur și trădare. În realitate, opera a ieșit dintr-o reflecție dureroasă a proscrisului asupra situației din Italia. E convins că ordinea morală și politică existentă trebuie să dispară, pentru a-i lua locul una regenerată. Scrie cartea pentru Medicişi, în nădejdea că aceștia vor înțelege în ce fel trebuie să asigure trecerea de la lumea veche la cea nouă. Cere monarhilor să-și dea seama că actele de forță ale puterii pot duce la soluții fericite numai dacă sînt compensate cu măsuri de clemență pentru supuși.

Este perioada în care Machiavelli se gîndește să compună și teatru, ca formă de protest împotriva unora dintre moravurile, instituțiile și formele de viață ale societății italiene.

Către anul 1520, în urma unei ușoare ameliorări a relațiilor cu familia Medici, se pare că Machiavelli va reintra în actualitate. Primește însărcinarea importantă de a scrie istoria Florenței. Totuși, la secretariatul Senioriei nu va mai reveni niciodată. O nouă alungare a Medicișilor îi readuce dizgrația. Tristețea, acum, aproape îl copleșește. O moarte prematură, survenită în 1527, îi va pune capăt.

Personalitatea lui Machiavelli întrunește trăsături constitutive ale Renașterii. L-a stăpînit un mare neastîmpăr al cunoașterii. Și-a iubit patria cu pasiune și cu înălțime, scrutînd în viața ei cu voință curajoasă, hotărît să privească adevărurile în față și să le formuleze cu energie. S-a opus cu hotărîre misticismului medieval, crezînd în necesitatea valorilor morale, dar fără a le prevala asupra vieții. Consideră că singurii cetățeni ce merită stimă sînt aceia care muncesc. În ce privește pe om, îl vede desprins din dualismul medieval — trup trecător, spirit nemuritor —, ca o sursă de energie azvîrlită pentru un timp dat într-o lume socială.

Aceste idei, bineînțeles transpuse în moduri corespunzătoare, Machiavelli le introduce și în teatru. Piesele sale sînt tot atît de surprinzătoare și de semnificative ca și scrierile de istorie ori de filozofie politică.

3. **Comediile mai puțin importante**

Opera dramatică a lui Machiavelli cuprinde mai multe comedii, compuse la diferite intervale.

L'Andria, prima lui încercare dramatică, este o imitație după Terențiu. Există unele îndoieli în ce privește paternitatea ei; critica i-o atribuie lui Machiavelli, după stilul dialogurilor.

O situație oarecum asemănătoare prezintă *La Clizia*, o adaptare a *Casinei* lui Plaut. În prolog, Machiavelli afirmă că piesa este reînnoită după greci (se știe că Plaut, la rîndul lui, împrumutase subiectul de la grecul Difil), dar că o acțiune asemănătoare s-ar fi petrecut și printre contemporani, la Florența.

Messer Nicomaco, un bătrîn libidinos, s-a îndrăgostit de Clizia, o fată fără familie, crescută de soția lui. Pe Clizia o iubește și fiul acestora, Cleandro. Ca să ajungă la grațiile fetei, Nicomaco pune la cale un plan infernal: o va căsători cu Pirro, omul lui de încredere, urmînd ca în seara nunții, la adăpostul întunericului, să-l înlocuiască. Sofronia, soția lui, care a surprins această intenție, se gîndește să-i dea o lecție. Substituie Cliziei pe un tînăr țăran, care va ști să administreze senilului Nicomaco o corecțiune meritată. Sfîrșitul e fericit. Se descoperă că fata este de origine nobilă, iar bătrînul, care n-a uitat învățătura primită, consimte la căsătoria lui Cleandro cu Clizia.

Comedia are colorit local. Machiavelli nu s-a mărginit să schimbe numele personajelor grecești, ci s-a preocupat să redea aspectele timpului, să înfățișeze gusturi și moravuri contemporane, să imprime întregii acțiuni atmosfera de frenezie euforică a Renașterii. Redarea nopții fatale, cu peripețiile ei neașteptate, constituie o capodoperă de vervă și de mișcare comică. Apar unele situații atît de riscate și de licențioase, încît ne întrebăm cum de s-a putut să fie reprezentate.

Comedia fără titlu — i se mai spune și *Fratele Alberic* — a avut mai puțin răsunet decît celelalte, care o întrec ca valoare dramatică. Menționăm, totuși, că deschide un drum spre *Mătrăguna*, prefigurînd personaje și situații din aceasta.

Signora Caterina e contrariată de asiduitățile soțului său față de o vecină, Florența. Fratele Alberic, care îi ascultă plîngerea, se gîndește c-ar putea să profite de furia tinerei soții. Îl convinge pe Amerigo, bătrînul seducător, că femeia dorită îl va aștepta în iatacul ei, iar pe Caterina o determină să se substituie acesteia, pentru a obține proba materială de infidelitate a soțului. În seara hotărîtă, la adăpostul întunericului din odaie, primul profitor este fratele Alberic însuși. La sosirea soțului infidel, acesta reușește să evite furtuna casnică printr-o blîndă intervenție, vorbind soților despre datoria de a-și ierta reciproc injuriile... Soțul, pocăit, cere iertare; primește bucuros penitența pe care i-o impune bunul și înțelegătorul frate. Soții își jură ca toată viața lor să-l aibă duhovnic pe fratele Alberic. Cu pietate, din „dragoste pentru Dumnezeu", pentru a le „apăra sufletele", acesta acceptă oficiul.

Fratele Alberic se aseamănă cu fratele Timoteo din *Mătrăguna*. Asemănare, nu identitate: Alberic este încă tînăr, trăiește sub pornirile cărnii, în căutare de plăceri voluptuoase; Timoteo își joacă perfidia cu meșteșug rafinat, cu voință rece și perversitate.

4. **Mătrăguna**

Capodopera creației dramatice a lui Machiavelli este *Mătrăguna (La Mandragola)*. Istoria literară vede în ea principala realizare de teatru din Cinquecento și una dintre operele reprezentative ale repertoriului universal.

A fost scrisă în anii de retragere. Data precisă nu se cunoaște; știm însă că în 1520 piesa era terminată. Prima oară a fost reprezentată la Florența, probabil de către o companie de actori specializați în spectacole populare. În 1523, la Veneția, a cunoscut un succes remarcabil. Papa Leon al X-lea, sesizîndu-se de succesul ei, a cerut să fie reprezentată și la Vatican.

Găsim și în această operă elemente convenționale ale epocii: intrigă complicată, imagini și situații intrate în rutina comicului de scenă, concesii de stil bufon *(buffonate)*, anume preferințe pentru situații imorale, pasaje neverosimile, prezentări licențioase ș.a. Întîlnim, deopotrivă și imperfecțiuni de tehnică teatrală: acte fără suficientă substanță, scene cu acțiune lîncezîndă, unele disproporții între părți. Toate acestea, însă, rămîn secundare în raport cu calitățile de satiră și de expresie artistică ale comediei.

Personajele păstrează nume clasice: Nicia, Callimaco, Lucrezia, Ligurio, Sostrata, Sirio. Se păstrează și o specializare tradițională, ca în comediile lui Plaut și Terențiu: prostul solemn păcălit de toți, tînărul ce se îndrăgostește intempestiv, servitorul, parazitul, intermediarul. Se simte, în același timp, și un aer nou, viguros, susținut prin vioiciunea dialogului și verva comică. Asistăm la un comic mai consistent, mai cuprinzător, depășind direcțiile mult bătătorite ale farsei ușoare. Măștile nu sînt numai măști; există la fiecare cîte un amănunt caracteristic, care le dă viață proprie. În locul vechilor construcții fantastice se instalează acum o tendință mai sobră, mai pătrunzătoare, aplecată spre realități sociale și psihologice. Există încă momente în care s-ar părea că domină comicul de situație; totuși, principala susținere a piesei nu se bizuie pe acest comic, ci pe zugrăvirea de moravuri și caractere. Se obține astfel ca părțile de imoralitate din piesă să capete o savoare amară, serioasă, ferită de vulgaritate. Spre deosebire de ceea ce am întîlnit în multe piese ale timpului, avem de-a face nu cu personaje de împrumut, manierizate, ci cu personaje *italiene*, din societatea florentină, cu trăsături și porniri autentice.

Subiectul piesei este complicat. Redarea lui e dificilă, și din cauza mulțimii de peripeții, și din cauza pasajelor licențioase. În prolog, pe un ton în parte glumeț și în parte serios, autorul își previne spectatorii că vor asculta versuri pe care le-a compus *per isfogarsi*, adică pentru a-și vărsa amarul:

Dar dacă socotiți că nu se cade
Pentru un om ce-și zice înțelept
La o poveste cum e-aceasta să gîndească,
Iertați-l! E un om prea cumsecade
Și o dorință îi rodește-n piept:
Vrea trista-i viață să-și înveselească,
Că nu i-a fost dat să cunoască
Într-altă parte fericirea.
Oprit a fost a-și îndrepta privirea
Spre alte însușiri cum încercat-a[1].

În compunerea subiectului, autorul s-a inspirat din diferite istorioare vesele care circulau curent la Florența. Callimaco Guadagni, un tînăr student florentin, aplecat mai mult spre plăceri și aventuri sentimentale decît

[1] Traducere de N. Al. Toscani; ediția B.P.T., București, 1958.

spre studiu, se îndrăgosteşte de Madonna Lucrezia, în care e gata să admire pe cea mai frumoasă femeie din lume. Sentimentul se manifestă năprasnic, catastrofal. Nu vede, însă, cum va ajunge la obiectul visurilor sale. Lucrezia, pe cît e de frumoasă, pe atît este şi de onestă. În plus, soţul ei vîrstnic, doctor în legi şi reputat ca mare umanist, veghează de aproape la buna ei reputaţie..

Soluţia va fi dată de Ligurio, tip de parazit lipsit de scrupule, inventiv, meşter în expediente şi în a exploata prostia oamenilor. Compune o stratagemă, sprijinindu-se de dorinţa vanitoasă a lui Messer Nicia de a-şi şti descendenţa asigurată. Callimaco, urmînd instrucţiunile date, se introduce în casa învăţatului ca medic vestit, descoperitor al unui leac împotriva sterilităţii. Operaţia e complicată. Totul, în fond, e ca Messer Nicia să accepte un adulter al soţiei sale. La început se cutremură; pînă în cele din urmă va primi, şi chiar cu orgoliu.



LA MANDRAGOLA
COMEDIA DI NICCOLO
MACCHIAVELLI
FIORENTINO.
Nuouamente riueduta, & ricorretta
per GIROLAMO
RVSCELLI.

IN VENETIA PER PLINIO
PISTRASANTA,
M. D. LIIII.

La Mandragola, pagină de frontispiciu, Veneţia, 1554.

Pentru a o convinge şi pe Lucrezia, se recurge la doi complici experimentaţi: călugărul Timoteo şi Sostrata, mama tinerei soţii. Primul este gata ca pentru bani să încheie sub semnul pietăţii orice tranzacţie; cealaltă, care în tinereţe a fost o *buona compagna*, ştie că naşterea unui copil va asigura fiicei sale averea soţului. Sconteazǎ şi o altă mulţumire: să joace o festă ginerelui său atît de închipuit şi de solemn.

Se trece la acţiune. Pentru moment, Lucrezia e îngrozită; se întreabă chiar, dacă Nicia n-a înnebunit. Dar călugărul ştie să pledeze: „...Multe lucruri, cînd le priveşti de departe, par groaznice, ciudate, de neînţeles; însă cînd te apropii de ele, începi să înţelegi că sînt omeneşti, posibile, că te poţi obişnui cu ele. Aşa se şi face, adesea, că spaima e mai mare decît răul... În ce priveşte grija că ţi-ai încărca sufletul cu vreun păcat, ţine minte acest adevăr: între un bine sigur şi un rău îndoielnic, să nu laşi niciodată binele de teama răului! Or, în cazul de faţă, iată un bine sigur: vei rămîne însărcinată şi vei cîştiga un suflet pentru Cel-de-Sus. Cît priveşte răul, acesta e doar probabil, întrucît nu mor toţi. Oricum, din moment ce există o îndoială, e bine ca Messer Nicia să nu cadă în primejdie. Cît despre faptul în sine, e o poveste c-ar fi un păcat, întrucît nu trupul păcătuieşte, ci voinţa. Mai presus de orice contează scopul; în toate lucrurile, scopul trebuie pus înainte. Scopul dumitale e să umpli un loc în rai şi să faci o plăcere bărbatului; refuzîndu-i această plăcere, ai păcătui. Biblia ne spune despre fiicele lui Lot că atunci cînd au rămas singure pe lume s-au împreunat cu tatăl lor; şi cum intenţia lor a fost bună, ele n-au păcătuit. Îţi jur, Madonna, pe pieptul meu

sfinţit, că păcatul ăsta este ca şi cum ai mînca de dulce într-o zi de miercuri; păcat care poate fi şters uşor, cu puţină agheasmă..."

Lucrezia, prinsă între Sostrata şi Timoteo, cedează. Timoteo e mereu prezent, din ce în ce mai abil, ca să-i prevină ezitarea: „... Nu te-ndoi, fiica mea! Mă voi ruga cerului pentru tine; voi adresa rugăciunea mea arhanghelului Rafael, ca acesta să te însoţească. Duceţi-vă cu Dumnezeu, şi pregătiţi-vă pentru acest mister, că iată se înserează..."

Faptele se petrec după cum fuseseră prevăzute. Se travestesc cu toţii, ca să prindă de pe stradă o victimă. Callimaco, ajuns în apropierea Lucreziei, dă pe faţă stratagema. Nu mai există motiv de teamă; femeia, de acum înainte, îşi va schimba şi modul de judecată. Iată şi concluzia scurtei ei frămîntări de conştiinţă; îi vorbeşte lui Callimaco: „...Pentru că şiretenia ta, prostia bărbatului meu, naivitatea mamei mele şi ticăloşia duhovnicului meu m-au împins să fac ceva ce singură n-aş fi făcut niciodată, încep şi eu să cred că totul vine dintr-o hotărîre a cerului; n-aş mai avea puterea să lupt împotriva ei. De aceea, din clipa asta să-mi fii domn şi stăpîn! Fii, deci, toată bucuria mea! Şi fă aşa încît ceea ce bărbatul meu a vrut să se petreacă doar o singură noapte, să i se întîmple întotdeauna!..."

A doua zi dimineaţă, în pridvorul bisericii, toţi se reunesc mulţumiţi. Messer Nicia îşi conduce soţia la altar, pentru a căpăta „binecuvîntarea cerului". Timoteo, cu pietate inspirată, urează femeii „să aibă un băiat", „doctorul" Callimaco e salutat cu cuvintele: „binefăcătorul care ne-a dat un sprijin pentru bătrîneţe!" Lucrezia, politicoasă, răspunde: „Pentru că îi port recunoştinţă, să-l rugăm să fie naşul copilului nostru..." Ligurio, de acum înainte, va fi binevenit la masa de familie. Timoteo ştie că va încasa regulat pomeni pentru săracii săi... Toată lumea e de-a dreptul fericită...

Din primul moment, *Mătrăguna* a înregistrat succese mari. Faima ei s-a întins repede şi în alte ţări. La Fontaine, într-una din povestirile sale, dă o adevărată analiză a piesei. Voltaire o aşază, ca putere de a zugrăvi epoci şi moravuri, în rînd cu comediile lui Aristofan. Macaulay se ocupă de ea în celebrele sale *Biographical Essays*, socotind că doar unele comedii ale lui Molière au putut s-o întreacă. Goldoni, în secolul al XVIII-lea, găseşte în opera acestui înaintaş premise pentru creaţia sa dramatică şi pentru reforma pe care avea s-o împlinească în comedia italiană. Astăzi *Mătrăguna* continuă să figureze în repertoriile teatrelor şi să stimuleze interesul istoricilor literari.

5. Personaje, moravuri

Machiavelli, compunînd această comedie, n-a rîs. Desluşim în ea amărăciunea unui om de geniu, cu privire limpede asupra vieţii, nemulţumit şi îngrijorat de starea societăţii lui.

Cu fiecare personaj de pe scenă ni se dezvăluie o categorie de oameni ai timpului; tot aşa, în fiecare situaţie descrisă ne este înfăţişată epoca, cu moravurile şi instituţiile ei.

Începem cu Messer Nicia. În persoana acestuia se întîlnesc două trăsături: pedanteria şi prostia. Amîndouă sînt ironizate fără cruţare. Persona-

jul nostru e doctor în litere latine și grecești. S-ar spune că în această direcție și-a însușit toată știința vremii; este însă un naiv, ignorînd cu solemnitate fapte elementare ale realității. Își dă atîta importanță, e atît de prins în rețeaua prezumțiilor sale, încît a pierdut deprinderea de a privi în viața obișnuită. Știința lui nu-l pune în comunicare cu oamenii; dimpotrivă, îl face ursuz, infatuat, dificil și pedant. Prin toate acestea devine ridicol. E destul să-l audă pe Callimaco rostind cîteva cuvinte în latinește, fie și stîlcit, pentru ca dintr-o dată acesta să-i pară personaj de seamă. Așa cum este construit sufletește, va intra singur în capcană. E prea mulțumit de sine, are prea multă încredere în știința, în reputația și în autoritatea lui pentru a-și închipui că vreodată cineva ar cuteza să-l înșele.

Prin cealaltă trăsătură, personajul se situează într-o galerie universală de tipuri comice, în rînd cu proștii pedanți zugrăviți de Molière sau cu proștii aroganți, sălbatici și plini de sine din piesele lui Shakespeare. Dar spre deosebire de confrații săi, este prostul integral. Ingenuitatea lui ne poate înveseli; moralmente însă ne întristează. Dincolo de anumite limite, prostia desființează ideea de umanitate.

În Madonna Lucrezia, soția venerabilului Messer Nicia, recunoaștem dintr-o dată o femeie din Renaștere. E frumoasă, are farmec, pare pe cît de virtuoasă tot pe atît de inteligentă, se bucură în toată cetatea de o reputație imaculată. Dar toate acestea stăruiesc la suprafață. Sufletește, femeia nu dispune de o armătură puternică; dovadă, ușurința și repeziciunea cu care cedează, fie și din dorința legitimă de a fi mamă ori din răzbunare împotriva unei jigniri.

Sostrata, celălalt personaj feminin, cu toate că apare relativ puțin, deține totuși în mersul acțiunii un rol cheie. Are un trecut de femeie petrecăreață și frivolă. Urmele faptului se văd bine în mentalitatea ei labilă și concesivă. Nu distinge între bine și rău. În realitate nici nu ține să distingă, din moment ce reacțiile ei sînt dictate de o ascultare oarbă față de duhovnic. La adăpostul bisericii totul îi pare cu putință, chiar și păcatul. Fra Timoteo are nevoie de ajutorul ei; girul pe care i-l dă bigotismul femeii îi asigură camuflarea morală. În economia piesei, personajul împlinește necesități funcționale; autorul îl mînuiește cu geniu.

Ligurio este o prelungire modernă a parazitului din comediile clasice. Personajul se dovedește de o amoralitate perfectă; în afară de bani, pentru care e gata să întreprindă orice tranzacție sau mistificare, nu-l interesează nimic. E abil, inteligent și îndrăzneț. Știe bine un lucru: că oamenii trebuiesc manevrați prin patimile și slăbiciunile lor. Poate pune la cale orice mîrșăvie, fără vreo remușcare. Are și o latură simpatică: își acordă cu lărgime spectacolul prostiei omenești, pe seama căreia se amuză cu un cinism vesel, în fond lipsit de răutate. Personajul, bine construit, e tipic. Prin el, Machiavelli redă aspecte de amoralitate din atmosfera Renașterii și zugrăvește anume stări de corupție în care burghezia timpului se complăcea cu stăruință.

Callimaco se înfățișează ca un personaj ceva mai complex. Și el, ca student sentimental, iubitor de viață și de aventuri, ilustrează o ambianță generală a Renașterii florentine. Iubește, dar fără aspirații ideale; ceea ce îl domină este o senzualitate învăluită de curiozitate și de plăcerea aventurii. Nu se gîndește să-și ia răspunderi, după cum nu-l interesează urmările acțiu-

nilor sale; singura lui reflecţie este accea pe care i-o inspiră voluptatea imediată sau cel mult aşteptarea ei euforică. Nu-şi pune probleme; rezolvă totul simplist, fără adîncime, dar cu oarecare sinceritate. Desluşim în persoana lui şi trăsături care oarecum ne dezarmează. Ca îndrăgostit fizic, nu este un posedat, un *imbestialto*; apare mai degrabă ca un neliniştit impulsiv, cu nevoia de a încerca mereu ceva, fie şi cu notă de îndrăzneală sau de scelerație. Are şi momente de luciditate; bineînţeles, acestea nu sînt făcute să-l reţină, ci să-l îndemne a stărui în aventura începută:

„...Prostia lui Messer Nicia mă face să trag nădejde, dar înţelepciunea şi dîrzenia Madonnei Lucrezia mă fac să tremur. Vai mie, nu-mi mai găsesc nicăieri liniştea! Uneori încerc să mă înving pe mine însumi, să mă cert pentru această înflăcărare şi să-mi spun: ce faci? ai înnebunit? şi cînd o să-ţi atingi scopul, ce-o să fie? Ai să-ţi dai seama de greşeală şi ai să regreţi pentru atîtea chinuri şi gînduri care te-au frămîntat. Nu ştii, oare, cît de puţină plăcere găseşte omul în lucrurile dorite, o dată ce le-a avut? Pe de altă parte, ce rău ţi se poate întîmpla? Să mori şi să ajungi în infern... Dar au murit atîţia alţii!... Şi în infern sînt doar atîţia oameni cumsecade!... De ce, deci, să-ţi fie ruşine a intra şi tu alături de ei? Priveşte-ţi soarta, deschizînd larg ochii! Fereşte-te de rău; sau, dacă nu te poţi feri, atunci înfruntă-l bărbăteşte!... Nu îngenunchea în faţa lui, nu te umili ca o femeie! Văd că-mi fac curaj... Cît timp am s-o pot duce aşa?..."

Această dezbatere de conştiinţă este mai mult teamă de nereuşită decît scrupul moral. O dată în posesia obiectului dorit, Callimaco uită de aceste îndoieli şi nu se mai admonestează.

Autorul nu s-a gîndit să-şi strivească personajul. Ne invită ca alături de aceste porniri spre frivolitate să recunoaştem în el şi o afirmare vitală, o nevoie proaspătă şi îndrăzneaţă de viaţă. E o trăsătură tipică în psihologia Renaşterii: uneori o vedem alunecînd în aberaţie, după cum alteori este pusă să se răzvrătească împotriva unor dogme şi prejudecăţi medievale.

Cheia piesei, mai cu seamă în ce priveşte orientarea şi forţa ei satirică, stă în personajul lui Fra Timoteo, demn precursor al lui Tartuffe. Sub o aparenţă de călugăr-cerşetor se ascunde un monstru de ipocrizie. Prin repetare continuă, starea de ipocrizie i-a devenit o necesitate interioară. Aviditatea lui de bani nu cunoaşte margini; pentru a şi-o împlini, nu se dă în lături de la nimic. Face răul nu din plăcerea de a-l face, ci pentru a-şi umple punga. În rest, fericirile sau suferinţele oamenilor îi sînt indiferente. Vocaţia religioasă îi lipseşte; călugăria este pentru el o meserie ca oricare alta, pe care o practică utilitar, cu cinism. Mînuieşte argumentele cu abilitate şi cu elocinţă. Nu se gîndeşte să apere, vreodată, o cauză dreaptă; singura lui lege este aceea a lăcomiei şi a poftelor personale.

Prin personajul lui Timoteo, autorul pune în cauză punctul nevralgic al epocii. Literatura italiană a Renaşterii abundă în figuri de călugări, ale căror cusururi erau zugrăvite cu vervă şi sarcasm. Erau văzuţi ca oameni leneşi, lacomi de averi şi plăceri senzuale, proşti, dar şireţi şi practici, corupţi şi corupători, ignoranţi şi ipocriţi, lipsiţi de scrupule şi criterii, de regulă înşelînd pe alţii, dar cîteodată căzînd şi ei în cursa propriului şiretlic. Cu această literatură publicul vremii se amuza; cît priveşte latura satirică, aceasta era privită în mod incipient fără a i se da gravitate şi semnificaţii

aparte. Prin Machiavelli, această satiră va face pași mari, esențiali. Fra Timoteo — spre deosebire de călugării veseli și grotești din scrierile de pînă atunci ale nuveliștilor sau autorilor de comedii — este un personaj închegat, puternic, cu trăsături de caracter bine pronunțate, devenind o figură reprezentativă a epocii și deschizînd prin aceasta posibilități de a o cunoaște. Machiavelli a avut buna inspirație să nu facă din el un lubric sau un desfrînat, amestecîndu-l astfel printre mulții călugări din scrierile mai ușoare ale timpului, ci un negustor cinic de „lucruri sfinte", stăpîn pe mijloacele lui de acțiune, cunoscîndu-și amoralitatea și complăcîndu-se în ea. Prin aceasta, personajul a căpătat relief și putere demonstrativă.

Religia reprezentată de Fra Timoteo este o religie mecanizată, cu vechile ei fonduri reacționare și cu un formalism tiranic. Timoteo speculează credința ca pe-o marfă, neurmărind altceva decît cîștiguri bănești cît mai mari și mai prompte. Se dedă la o asemenea practică pentru că i-o îngăduie un întreg sistem. Papii, în vîrful piramidei, vindeau indulgențe și negociau pe sume imense marile demnități ale bisericii; la baza piramidei, în limite corespunzătoare, călugări ca Timoteo practicau și ei un negoț al lor, speculînd naivitatea oamenilor, ignoranța vremii, diferitele supraviețuiri mistice și în genere unele stări tulburi din cugetele vremii.

Rareori vreo operă dramatică a putut stîrni mai multe comentarii din partea contemporanilor ori a posterității. Comentatorii s-au întrebat: oare Machiavelli a compus această comedie cu intenția obișnuită cu care se compune o piesă de teatru, sau a urmărit să redea în ea tabloul amplu al unor severe îngrijorări umane? Nu cumva *Mătrăguna* reprezintă întregirea *Principelui*, urmărind astfel să ilustreze în formă dramatică o problemă de filozofie politică a timpului? Știm în ce măsură, în viața sa publică și personală, Machiavelli a avut de suferit din partea forurilor oficiale ale bisericii. Ar însemna totuși să-l limităm, afirmînd că a scris această comedie din mînie sau răzbunare. Realitatea e alta. Dramaturgul-gînditor a urmărit să redea un tablou zguduitor al corupției italiene. Opera se înscrie într-o acțiune de educație politică și de regenerare națională.

TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (IV)

COMEDIA PASTORALĂ

1. Pastorala; evoluția ei spre forma dramatică

Pastorala, ca manifestare poetică, reprezintă o specie veche și răspîndită. Ideea ei se pierde în depărtări literare, cu puncte luminoase la Hesiod și în *Cartea lui Ruth* a evreilor.

Genul literar s-a constituit în secolul al IV-lea î.e.n. prin idilele lui Teocrit. Găsim aici imagini adevărate ale vieții campestre, cu farmecul și cu asprimile ei. Ciobanii și păzitorii de cirezi apar ca făpturi reale care nu-și vorbesc idilic ca în legendă, ci ca în viața obișnuită, cu limbajul ei natural. Recunoaștem, deopotrivă, cîntecul plin de dulceață al naturii și bogăția de zugrăviri a vieții simple.

La imitatorii și continuatorii lui Teocrit genul pastoral suferă modificări. Bion, succesorul lui imediat (secolul al III-lea î.e.n.), îi dă mai multă rafinare și strălucire, modificînd însă nota lui inițială de adevăr și simplitate.

Virgiliu păstrează cadrul preluat de la greci, aducînd perfecționări de stil și îmbogățiri de experiență afectivă. Alegoria, ca element integrant al genului, capătă mai multă culoare, introducînd în conținutul pastoral idei străine, unele de natură politică, socială și religioasă, altele cu notă subiectivă.

Imitatorii lui Virgiliu duc mai departe tendințele astfel începute, prin care în genul pastoral se creează o situație de compromis perpetuată, sub diferite forme, în toate literaturile. Și inițial și mai tîrziu, pastorala a cunoscut străluciri și s-a bucurat de popularitate. Cu toate acestea, genul a rămas minor, afectat, cu un lirism adeseori prea decorativ pentru a putea să cuprindă viața în substanțele ei. De multe ori în istoria lui îl vom simți mai tributar decît altele diferitelor mode, convenții sau maniere literare.

Tradiția clasică a pastoralei a fost reluată de mai mulți poeți italieni în secolele XV—XVI. Încă la începutul Renașterii, *L'Ameto* și *Il Ninfale fiesolano* ale lui Boccaccio trezisera admirație și dorință de imitare. Ca autori mai reprezentativi trebuie să amintim pe Jacopo Sannazaro (1458—1530) și pe Marco Girolamo Vida (1485—1566). Ambii au scris în formă virgiliană, într-un stil a cărui eleganță putea, încă de pe atunci, să pară învechită.

În măsură egală, italienii au contribuit și ei la constituirea pastoralei dramatice.

E un gen care avea să cadă în desuetudine. Cuprindea prea multe artificii, şi mai cu seamă se situa prea în afara fenomenului social, pentru a deveni mare literatură. Trebuie să remarcăm, totuşi, că procesul nu s-a petrecut dintr-o dată. Timp de aproape două secole, cu deosebire în Italia şi în Franţa, genul a cunoscut momente de strălucire.

Ne-am putea întreba: cum s-a putut ca nişte păstori, puşi să vorbească într-o limbă aleasă, idealizaţi în forme naive şi cîteodată de-a dreptul puerile, să captiveze interesul spectatorilor?

Sînt în joc mai mulţi factori. Precizăm, în primul rînd, că latura poetică a spectacolului se întregea cu contribuţii variate ale pictorilor, muzicienilor şi decoratorilor, ceea ce făcea ca toată prezentarea să fie atractivă, să încînte. În al doilea rînd, trebuie să considerăm atmosfera de euforie a Renaşterii, cu aplecările ei înspre lirism uşor, înspre forme manieristice, înspre divertisment strălucitor, înspre mode de curte, înspre colorituri antice. În al treilea rînd, trebuie să ţinem seama şi de anume implicaţii psihologice. Inchiziţia exercita asupra manifestărilor de artă şi de cultură o cenzură deprimantă. Condiţia poeţilor la curţile princiare şi ducale nu era întotdeauna atît de fericită pe cît o arătau aparenţele. Mulţi dintre aceştia erau împiedicaţi de a-şi realiza întreaga lor vocaţie; li se cerea să compună pentru curte, pentru gusturile convenţionale ale acesteia şi pentru măgulirea patronilor. Nu este exclus, deci, ca pastorala — cu lumea ei de închipuiri, de forme ideale, de generozităţi ale simţirii — să fi constituit pentru aceştia, în perioadele lor de amărăciune, un refugiu.

Primele impulsuri de seamă, care au dus la constituirea genului, apar la curtea ducală din Ferrara. În 1487, ducele Ercole I a patronat reprezentarea unei pastorale dramatice, *Cefala sau Aurora*, scrisă de nepotul său, poetul Niccolò da Correggio Visconte (1449—1508). Luigi Tansillo (1510—1568), influenţat de aproape de Ariosto, este autorul unei pastorale, *Eglé*. Agostino Beccari (1510—1590), pe care unii istorici literari îl consideră drept creatorul pastoralei italiene, a dat la iveală o bucolică intitulată *Il Sacrifizio*, amestec steril de galanterie uscată şi de bufonerie licenţioasă. Agostino Argenti (mort în 1576), prin *Lo Sfortunato* (Nefericitul), e socotit printre cei mai reprezentativi precursori în acest gen ai lui Torquato Tasso.

2. Giovan Battista Guarini

Giovan Battista Guarini (1538—1612), celebru poet italian, se înscrie în tradiţia literară a Ferrarei. L-a cunoscut de aproape pe Torquato Tasso; a şi colaborat la revizuirea *Ierusalimului eliberat*. Pe de o parte, îl socotea nebun; pe de altă parte resimţea faţă de acesta un sentiment de gelozie, dorind cu stăruinţă să-l întreacă. Muncit de o asemenea ambiţie, mai cu seamă în urma succesului repurtat de *Aminta*, a compus o pastorală în versuri, *Il Pastor fido* (Păstorul credincios).

Acţiunea este lungă, stufoasă, complicată. Mirtillo iubeşte pe Amarilli. Dragostea lor este împiedicată de marele preot Montano, căruia un oracol îi ceruse să unească pe Amarilli cu fiul său Silvio. Acestuia, însă, dragostea nu-i spune nimic; spre disperarea Dorindei, care îl iubeşte. Pe

Mirtillo îl iubeşte Corisca, o femeie perfidă şi răutăcioasă. Prin maşinaţiuni mizerabile, aceasta izbuteşte s-o pună pe Amarilli în pericol de moarte. Mirtillo, credincios sentimentului său, este gata să-şi dea viaţa pentru femeia iubită. Între timp, Montano descoperă că Mirtillo este chiar fiul său, pe care încă demult îl crezuse pierdut. Dintr-o dată, faptele se luminează; în locul greutăţilor şi tristeţii de pînă acum se ivesc dezlegări fericite. Mirtillo şi Amarilli se căsătoresc, împlinindu-se astfel şi dorinţa oracolului. Silvio, cu sufletul transformat, se apropie de Dorinda, pe care va începe s-o iubească. Corisca, regretîndu-şi faptele, obţine iertare.

Guarini a construit această piesă cu risipă de fantezie, îmbinînd elemente multiple, de eglogă, tragedie şi comedie. E atras de spectaculozitate; urmăreşte cu dinadinsul s-o realizeze. Dispune de virtuozitate poetică. Nu atinge profunzimi de sentiment ca Tasso, după cum nu are nici sinceritatea artistică a acestuia. La Tasso predomină izbucnirile pline de strălucire ale unui talent tînăr, în plină ebuliţie; la Guarini se simte o elaborare organizată, susţinută de voinţă şi ambiţie.

Episoadele acţiunii se împletesc cu coruri, muzică instrumentală şi scene de balet. Autorul stăruieşte în toate convenţionalităţile genului, fără să se silească a ieşi din ele. Nu se preocupă să dea personajelor sale realitate şi adevăr psihologic. Păstorii pe care ni-i prezintă vorbesc cu subtilităţi psihologice, mînuiesc vocabulare de şcoală, se comportă ca la curte şi practică în mişcări un stil ca de antecameră. Din cînd în cînd autorul strecoară şi unele libertăţi, sărind de la forme elegante şi rafinate la izbucniri brutale şi licenţioase.

Guarini ni se prezintă şi ca doctrinar al genului. În *Compendio della poesia tragicomica* (Breviar de poezie tragicomică) emite o seamă de reguli, cu intenţia de a stabili o poetică nouă. Majoritatea i-au fost dictate de discuţiile şi controversele ivite în jurul lui *Pastor fido*. Stabileşte ca bază a sistemului său dramatic împletirea tragicului cu comicul. Poetul trebuie să tindă la sudarea celor două elemente, aşa încît să simţim în ele vibrarea unui singur suflet. Există procedee comice de care s-a abuzat; de aceea comedia are nevoie de o regenerare curajoasă. Ea trebuie realizată cu mijloace noi, cu iniţiative hotărîte, aşa cum au procedat cei vechi cînd au introdus în severitatea subiectului tragic pe satiri, ca personaje comice. Simpla intercalare de momente muzicale între episoadele acţiunii este şi ea un procedeu perimat, de la care — spune Guarini — n-am mai avea de aşteptat ceva deosebit. De aici, hotărîrea de a recurge la glume, aluzii şi situaţii licenţioase; unele din acestea vor întrece ca îndrăzneală chiar pe acelea din comediile lui Machiavelli şi Aretino.

Împotriva unor opinii contemporane, după care *Il Pastor fido* ar avea trei subiecte — comic, tragic şi idilic — poetul se apără cu precizie şi promptitudine, arătînd că a reunit în piesă elemente din fiecare. În răspunsurile lui, Guarini alunecă într-o criză de orgoliu, comparînd piesa lui, pentru care aşteaptă recunoaşterea meritată, cu *Oedip* de Sofocle.

Il Pastor fido a produs o impresie puternică, stîrnind elogii şi proteste. A fost tradusă în mai multe limbi; încă în timpul vieţii autorului a cunoscut treizeci de ediţii. Rareori s-a putut vedea mai multă pasiune, în tabăra admiratorilor ca şi în aceea a detractorilor. Cardinalul Bellarmin, doc-

trinar al iezuiților, pretindea că libertățile din această piesă au făcut mai mult rău „decît acțiunile lui Luther și ale lui Calvin la un loc". În Franța, admiratorii și imitatorii lui Guarini se vor perpetua timp de secole; printre ei se numără și Voltaire.

Guarini a cultivat și alte genuri, compunînd numeroase comedii, sonete și madrigaluri. Toate acestea au trecut în uitare; amintirea lui *Il Pastor fido* însă va stărui cu putere pînă în secolul al XVIII-lea, cînd îl va influența de aproape pe Metastasio în inventarea dramei muzicale și a libretului de operă.

3. Torquato Tasso; omul și scriitorul

Cel mai de seamă eveniment, în constituirea și manifestarea genului în Italia, a fost reprezentarea în 1573 a pastoralei dramatice *Aminta* de Torquato Tasso.

Poetul s-a născut în 1544 la Sorrento. Vecinătatea golfului Neapolelui, cu natura lui feerică și cu luminile de neegalat ale spațiului mediteranean, a trezit primele lui viziuni poetice. Copilăria i-a fost umbrită de o tristețe stăruitoare. Tatăl, condamnat politic, trebuia să peregrineze dintr-un loc într-altul, departe de familia și de căminul său. Mama, obligată să rămînă în cetate, era supusă la umiliri și persecuții. Moartea ei timpurie a smuls copilului accente lirice de durere.

Rămas orfan de mamă, Torquato își urmează tatăl, întîi la Roma, apoi la Urbino, la Veneția și la Padova. Acesta se străduiește să asigure fiului său o educație aleasă. Torquato ascultă lecțiile unor profesori vestiți și deprinde codul manierelor de curte. La Veneția și la Padova se apropie de prietenii tatălui; între aceștia, criticul Speroni și tipografii Paolo și Aldo Manuzio erau celebri. La universitățile din Padova și Bologna face studii de drept, de retorică și de filozofie. Cîteva satire mușcătoare la adresa mai multor profesori și colegi îi aduc unele neplăceri, fără urmări serioase.

Cardinalul Lodovico d'Este, protectorul tatălui, îl ia în serviciul său. Drept mulțumire, tînărul, în vîrstă de optsprezece ani, îi dedică un roman cavaleresc, *Rinaldo*. Rămîne în sfera curții timp de douăzeci de ani, perioadă care i-a adus atît fericire și străluciri cît și dezamăgire. La Paris, unde își însoțește protectorul într-o misiune diplomatică pe lîngă regele Carol al IX-lea, se bucură de primirea sărbătorească pe care i-o fac Ronsard și poeții Pleiadei. Totuși, călătoria se soldează cu amărăciune; chestiuni de politică religioasă, privind raporturile dintre catolici și protestanți, îl pun în conflict cu cardinalul.

La reîntoarcerea în patrie, Tasso intră ca poet de curte în serviciul ducelui Alfonso d'Este, fratele cardinalului și stăpînul ambițios al Ferrarei. Plăcerile vieții de curte, fastul serbărilor și dragostea femeilor îl cuceresc. E înconjurat de admirație și de atenții măgulitoare. Lucrezia și Leonora d'Este îi arată o afecțiune caldă și asiduă. S-ar părea că poetul le răspunde cu sentimente corespunzătoare, fără să fie totuși cert dacă era o pasiune amoroasă sau un omagiu de poet, în stilul cerut de vreme și de circumstanțe.

Cu timpul, între duce şi poet a început să se sape o prăpastie. Primul, stăpînit de un orgoliu nemăsurat, obsedat de gîndul că Ferrara trebuie să egaleze în strălucire Florenţa şi Urbino, întreţinea în jurul său o vastă reţea de intrigi, de invidii, de gelozii, urzită în umbra anticamerelor. Tasso, ca poet oficial al curţii, trebuie să navigheze prin aceste situaţii delicate, strivindu-şi simţirea ori convingerile proprii. Nemulţumirea sufletească îi aduce o tulburare a sănătăţii.

Criza s-a dezlănţuit curînd după terminarea *Ierusalimului eliberat*. O comisie de cenzură reunită la Roma cerea ca poemul să fie conceput şi scris în aşa fel, încît să poată fi citit în mod convenabil şi în ordinele bisericeşti. Era o condiţie grea şi absurdă; într-un poem conceput pe un larg plan istoric şi în acelaşi timp ca roman profan de dragoste, aplicarea ei echivala cu mutilarea. Poetul se frămîntă îndelung; face încercări disperate pentru a găsi un *modus vivendi* între exigenţa credinţei şi nevoile artei. Terorizat de ideea că ar putea să fie un damnat, devine prada unei exaltări stăruitoare; se zbate într-o confuzie de criterii, în care nici asigurările inchizitorilor nu mai izbutesc să-i dea puţină linişte. Nu-şi mai poate ascunde nemulţumirea faţă de oamenii şi moravurile de la curte; vede aproape în fiecare un intrigant, un invidios, un duşman, oameni care toţi i-au jurat pieirea; nu se sfieşte să-i ameninţe, numindu-i totodată „o turmă de laşi, ingraţi şi ticăloşi".

Alfonso d'Este, interesat să-şi păstreze bunăvoinţa Vaticanului, dă ordin ca Tasso să fie pus în lanţuri şi internat în spitalul Sant'Anna. Aici, poetul va trăi un prizonierat de şapte ani, din 1579 pînă în 1586. I se aplică un tratament aspru, jignitor, de natură să-i exacerbeze boala. Aflăm din scrisorile lui că nu era privit cu înţelegere, ca un bolnav, ci ca un om rău, meritînd corecţiuni severe şi regim de constrîngere. Într-un moment cînd situaţia lui părea mai bună, a primit vizita lui Montaigne; aflăm din *Eseurile* acestuia în ce stare mizerabilă l-a găsit. Alfonso d'Este refuză să-l vadă, uitînd cu ingratitudine că altădată acest poet îl cîntase şi îi dedicase principala lui operă, *Ierusalimul eliberat*.

În 1586, în urma unor intervenţii cu trecere, poetul e repus în libertate. E deprimat, fizic şi moral. Continuă totuşi să scrie; s-ar părea că vechea popularitate se va reface şi că steaua lui e pe cale să strălucească din nou. Papa Clement al VIII-lea îl cheamă la Roma, pentru a-l încununa pe Capitoliu. Poetul, însă, este extenuat. Cu puţin înainte de ziua consacrării, un zguduitor acces de febră îl doboară. Se stinge în ziua de 25 aprilie 1595, într-o chilie de mănăstire, găsindu-şi în sfîrşit liniştea pe care viaţa i-o refuzase.

4. Aminta

În 1572, Tasso se întorcea din Franţa, unde îl însoţise pe cardinalul Lodovico d'Este într-o misiune politică şi religioasă. Felul de a se purta al cardinalului, şi mai cu seamă zgîrcenia acestuia, îi procuraseră o seamă de umiliri, pe care poetul le resimţise cu amărăciune. Reîntors în Italia, regăsind aici viaţa de plăceri şi străluciri ce-i intrase în sînge, văzîndu-se

din nou înconjurat de respect și admirație, Tasso își revine sufletește. Compune, sub un puternic impuls poetic, drama pastorală *Aminta.*

Subiectul este format din puține întîmplări. Un tînăr păstor, Aminta, de origine divină, o iubește încă din copilărie pe nimfa Silvia cu o dragoste curată. Dar la toate chemările și mărturisirile tînărului, nimfa rămîne nepăsătoare. Credincioasă zeiței Diana, s-ar părea că marea ei fericire e să alerge pe cîmpii și prin păduri, săgetînd fiarele sălbatice. Într-o zi, păstorul o scapă din mîinile lacome ale satirului. Deși Aminta și-a pus viața în pericol pentru ea, nimfa continuă să fie aspră, indiferentă și capricioasă. Parcă și mai neîndurătoare față de suferința tînărului, se dedă cu și mai multă frenezie curselor ei silvane. O dată, la o vînătoare de lupi, i s-a pierdut urma. Cei care relatează faptul lui Aminta sînt convinși că Silvia a fost sfîșiată de fiare. Aminta e disperat. Ceea ce îl mai ținea în viață era nădejdea că totuși într-o zi dragostea lui va birui. Acum însă, cînd știe că iubita nu se mai află în viață, totul îi pare fără sens. Singura dezlegare e moartea. Se aruncă într-o prăpastie. Ergast e martor cum în momentul suprem rostește cu sfințenie numele iubitei sale. Dar nici Silvia nu fusese sfîșiată de lupi și nici Aminta n-a murit; în cădere, acesta se oprise teafăr într-un rămuriș. Cei doi tineri se regăsesc. Mustrată de remușcări, Silvia nu-și mai ascunde iubirea. În realitate o resimțise de mult, dar dintr-un joc al tinereții și al dragostei amînase să și-o dea pe față.

Pe un plan secundar al acțiunii facem cunoștință cu încă o pereche de îndrăgostiți: Dafne și Tirsi. Ni se înfățișează două concepții asupra iubirii: una, cea dintre Aminta și Silvia, plină de sfielile emoției adevărate, bazată pe curățenie și ideal, triumfînd doar cu greu la capătul unor încercări și așteptări dureroase; alta, între Dafne și Tirsi, făcută din voluptăți și plăceri imediate, primind solicitările naturii și ale inimii fără ezitări și scrupule, mergînd fără teamă în direcția fericirilor oarbe.

Cît poate fi de adevărat că în această opoziție poetul a inclus și altceva decît situații de intrigă dramatică și de efect scenic? Dacă ne gîndim la starea sufletească în care a compus poemul, și deopotrivă la conflictele intime ce începeau să se anunțe între el și mentalitatea de curte, înclinăm să credem că da. Se pare, deci, că prin cele două forme de a înțelege dragostea poetul a zugrăvit două lumi: una onestă, cu un sentiment prelung al valorilor, stăpînă pe o tablă de judecăți și capabilă să lupte cu prețuri cît de grele pentru triumful ei; cealaltă dominată de artificii, dispusă la tranzacții, mulțumindu-se să trăiască la suprafață, ascunzîndu-și golurile de simțire sub paravanul unor înfățișări strălucitoare și al unei mentalități euforice.

Nu ne va fi greu să înțelegem că aceasta din urmă era lumea de curte. Poetul îi aparținea și se bucura de privilegiile ei; în sufletul său, însă, purta îndoieli. Multă vreme acestea au rămas difuze; cu timpul vor deveni evidente. Folosind ficțiunea, Tasso zugrăvea fapte și stări din realitate. Procedeul era binevenit, și pentru poet și pentru curte. Primul avea astfel putința să dea curs gîndurilor și simțămintelor proprii; cealaltă — puțin dispusă să asiste la spectacole cu deznodăminte triste — găsea pe scenă ceea ce îi convenea mai mult.

Acțiunea se grupează în cinci acte scurte, cu scene și tablouri variate. În fiecare act se marchează o altă treaptă și nuanță a iubirii. Corul de păstori, la sfîrșitul fiecărui act, rezumă forma și stadiul sentimentului desprins din acțiunea desfășurată pînă atunci. Cîteodată această rezumare este scînteietor de frumoasă și de sugestivă.

În corul care încheie primul act, se înalță un imn de slavă vîrstei de aur, în care iubirea se contopea cu simplitate în măsurile și armoniile firii:

Acele inemi slobode și-ntregi
Nu ascultau decît povața blîndă
A dreptei Firi, și sfatu-i înțelept,
Ce glăsuia că: tot ce te încîntă
E-ngăduit și drept.
Pe-atunci printre pîraie
Și printre flori danțînd,
Zei mărunței, lui Amor vestitori,
Lipsiți de arc și torțe cu văpaie,
Se adunau deolaltă cu păstori
Și zîne într-un rînd,
Săruturi cu oftări amestecînd
Și cu oftări de dragoste cuvinte.
Fecioare goale-și desvăleau bujorii,
Și sînii mici și tari, strălucitorii,
Nuri astăzi tăinuiți sub largi veșminte,
Vedeai răsfrînți în unde-ndrăgitori
Dedați iubirii-n nesfiiți fiori.[1]

În partea finală a corului, după ce prin încercări și suferințe repetate iubirea a biruit, găsim o filozofie de nuanță epicuriană. Poetul se înclină cu respect în fața fericirii dobîndite cu prețul deznădejdii, dar nu ascunde că i-ar plăcea și o fericire ivită mai senin, fără primejdii și încrîncenări de durere.

Eu nu știu dacă multa-amărăciune
De-acest păstor, în dragoste cercată,
În plîns, în suferinți, în curtenie,
Își află pe de-a-ntregul o răsplată
În dulcea, de acuma bucurie,
Dar știu că fericirea ți-i mai scumpă
Atunci cînd se urmează desnădejdii;
Nu-ți cer să-mi dărui, Amor,
Această încîntare cu primejdii.
Într-acest chip pe alții covîrșește-i:
Ci zîna mea la pieptu-i mă alinte
Nu după îndelungă rugăminte,
Nici după curteniri prea lungi și vane;
Și dragostelor noastre nu le fie

[1]Traducere de Romulus Vulpescu; ediția E.S.P.L.A., București, 1956.

Imbolduri, chinuri crîncene, deşarte,
Ci dulci mînii şi trecătoare toane;
Iar celor care-ndură (aspră soarte!)
Din pricina-ţi şi lupte şi amaruri
În inemi le revarsă-a' păcii daruri.[1]

În ce măsură, compunînd această pastorală, Tasso s-a gîndit la o compoziţie convenţională de gen, făcută să placă şi să culeagă dintr-o dată sufragiile publicului de curte, — şi în ce măsură s-a cuprins şi pe sine, cu simţămintele sale, pînă la un punct chiar cu profesiunea sa de credinţă? Chestiunea e delicată; sînt în joc situaţii intime, subtile, de care fireşte n-am avea dreptul să ne apropiem decît cu precauţie şi îndoială.

Ca poet de curte, sensibil prin psihologia lui la atîtea dintre măgulirile şi plăcerile acesteia, bănuim că Tasso urmărea să se facă agreat, să compună în acord cu moda vremii, să-şi îndeplinească cu rafinament şi strălucire îndatoririle lui ce decurgeau din această demnitate. Nu era nici primul şi nici ultimul obligat, prin formele şi criteriile de viaţă ale timpului, să se exerseze într-o asemenea direcţie. În perioadele de plină afirmare a Renaşterii, pastorala ca gen poetic s-ar fi situat sub tensiunea generală a creaţiei în curs; acum, însă, către sfîrşitul Cinquecentului, devenea o formă mai actuală, în stare să sublimeze fenomene ale declinului şi să răspundă sufleteşte la noile dispoziţii ale vremii.

Pe de altă parte, trebuie să ne gîndim şi la autor, ca om şi ca sensibilitate poetică. Poetul se află în plină tinereţe; este în drepturile lui să viseze, să-şi facă planuri de viaţă, să aspire la fericire, să creadă cu frenezie în puterea iubirii, s-o pregătească, s-o cheme, s-o aştepte, s-o învăluie în sărbători ale simţirii. Va vorbi, în poemul său, nu doar cu meşteşugul, ci şi cu inima. Se zugrăveşte pe sine în ambii îndrăgostiţi: şi în Aminta, şi în Tirsi. În Aminta cu trăsăturile lui de înamorat al iubirii pure, cu sincerităţile şi înălţimile ei depline; în Tirsi cu pornirile lui şăgalnice, cu unele contagiuni epicuriene, poate şi cu o uşoară undă de scepticism, luată nu atît din propria-i natură, cît împrumutată prin mimetismul tinereţii din moda vieţii de curte.

Sensibilitatea poetului are cu genul pastoral afinităţi reale. Viaţa liniştită, încîntările campestre, miresmele unei naturi dulci şi însorite, fiorurile cînd şăgalnice, cînd patetice ale nevoii de iubire — toate acestea alcătuiau un climat de vis şi de realitate, la care Tasso adera profund.

Aparenţa e de dramă; în schimb, fondul poemului e liric. Totul pluteşte într-o atmosferă de sensibilitate tinerească, de imaginaţie înflăcărată, de armonii ideale. Există şi o notă dulceagă, pe alocuri pronunţată, stăruitoare; totuşi, afectarea nu devine supărătoare, pentru că sinceritatea şi prospeţimea simţirii întrec şi acoperă manierismul formei. Idilismul naturii se împleteşte cu o năzuinţă continuă spre plăceri, unele cu notă senzuală, altele încărcate de melancolie visătoare, elegiacă. Nu întîlnim asprimi, aspecte mai colţuroase, izbucniri nestăpînite; sîntem într-un climat care ne învăluie şi ne mîngîie.

---

[1] *Idem.*

Nici chiar satirul, care la un moment dat intervine în mersul acțiunii cu o manifestare bestială, nu este respingător. Cînd acesta enumeră farmecele nimfei, atinge prin imaginile sale registre poetice:

Vai! Cînd ți-adun mănunchi de flori, prinos,
Nu le voiești, căci sînt mai vii bujorii
Din chipul tău. Vai! dacă mere-n pîrg
Culesu-ți-am, nu vrei să iei, desigur
Fiindcă ții mai mîndre mere în sînu-ți.
Vai! faguri de-ți aduc, trufașă-i lepezi,
Căci buzele mai dulci ți-s decît mierea.

Cînd se cîntă pe sine, împăunîndu-se cu „frumusețea" făpturii sale bărbătești, satirul e numai ridicol, nu și fioros:

Nu sînt de lepădat, căci m-am zărit
În apele tihnite ale mării
Mai ieri, cînd se-mpăcase vînturirea.
Într-adevăr obrazu-mi roșcovan,
Vînjoasele și zdravenele-mi brațe,
Mărețiii umeri, pieptu-mpăroșat
Cu șoldurile-aidoma, sînt semne
De mari vigori și vlagă bărbătească.

Dulceața situațiilor se transmite și stilului. Acesta decurge muzical, onctuos, fără sforțări, ca printr-o împletire spontană a ideilor și a sentimentelor. Poetul se mișcă în voie, dăruindu-ne la fiecare pas imagini prețioase și mîngîietoare. Mînuiește o artă în care e meșter; se dedă cu voluptate valurilor sale de inspirație, și în același timp știe unde să intervină cu artificiul poetic. Stăpînește, pe lîngă secretul liric al armoniilor, și unul tehnic. Simte cu intuiție precisă unde trebuie să folosească în mod discret o aliterație, unde să repete un cuvînt expresiv sau caracteristic, unde să dea frazei o legănare unduioasă, unde să schimbe metrul, unde să lase ca înaintea ideii să iasă mai în lumină melodia, unde să situeze refrenele, unde să obțină mai multe efecte de sugestie. Nu urmează reguli anumite; are gustul sigur, acesta constituindu-i principala călăuză. Cultivă artificiul, dar păstrează limite estetice și evită să facă din el un procedeu. Respirăm într-o ambianță de culori rafinate și de tonuri calme. E operă de tinerețe și de presimțiri romantice; i s-a și spus „cel mai frumos madrigal al literaturii italiene". Poartă cu ea un cîntec al vieții, al setei de a trăi, al muzicii cu care răsună în noi armoniile naturii, ale iubirii.

Opera a fost reprezentată pentru prima oară în 1573, în insula Belvedere pe fluviul Pad, în cadrul unei festivități strălucite. A devenit celebră din primul moment. Încă din epocă a fost tradusă în mai multe limbi europene. A stîrnit, deopotrivă, admirație și invidie. Teatrul italian o numără printre operele lui cele mai caracteristice. Pastorala, prin natura ei, e un gen lipsit de putința unei mari evoluții; *Aminta* reprezintă în această privință un *summum*. Cel puțin în creația italiană, nu există ca gen o altă operă care s-o întreacă.

5. Urmări. Prefigurarea spectacolului de operă

Aminta lui Tasso și *Il Pastor fido* al lui Guarini au cunoscut succese inegalabile, în Italia ca și dincolo de hotarele ei. Au fost însă succese fără perpetuitate. Genul pastoral, prin natura lui, era condamnat să decadă. Dintre numeroșii imitatori nici unul n-a devenit un continuator autentic al celor doi poeți amintiți. S-ar putea face o singură excepție pentru Guidobaldo Bonnarelli (1563—1608), poet și critic, autorul pastoralei *Filli di Sciro* (Filis din Sciro) care s-a bucurat, tot la curtea din Ferrara, de reprezentații spectaculoase. În centrul intrigii se află dragostea eroinei principale pentru doi păstori. Piesa e compusă cu prețiozitate, într-o notă afectată, neconstituind altceva decît o imitație fadă și manierizantă.

Genul pastoralei dramatice a luat sfîrșit prin transformarea lui într-un gen nou: *opera*. Caracterul romanesc al acțiunii, fastul montării, nota de mare spectaculozitate, importanța dată intermediilor compuse din cîntec și dans — iată elemente de natură să alcătuiască trăsături comune cu spectacolul de operă sau în orice caz să deschidă drumuri înspre acesta. De aceea, încă de la întîia sa constituire, noul spectacol de operă va eclipsa genul pastoral; în scurtă vreme îl va și include.

Primele înfiripări ale operei apar către sfîrșitul secolului al XVI-lea. Ele reprezintă ultima creație dramatică italiană în stil clasic. Drumul a fost deschis prin reforma stilului muzical inițiată de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526—1594), care a conferit elementului melodic un rol fundamental.

Contează, deopotrivă, cercetările muzicienilor eruditi — Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei ș.a. — cu privire la rolul cîntecului în declamația tragică a vechilor greci. Toți sînt de acord că scopul muzicii este să exprime stările sufletești cu intensitate, că declamația cîntată poate mări puterea expresivă a poeziei, că textul trebuie să aibă rol conducător în muzică și că în creația sa compozitorul trebuie să imite conținutul discursului (Zarlino, în *Dimostrazioni harmoniche*).

Citām, ca fiind cu deosebire caracteristic în această epocă, pe poetul florentin Ottavio Rinuccini (1562—1621). Este socotit un precursor al lui Metastasio, creatorul dramei lirice. A lăsat un mare număr de piese, scrise ușor, în grabă, dar trădînd un sentiment artistic sincer și delicat. Multe din ele au fost reprezentate cu succes, la Florența și la Paris. Cele mai renumite, mai cu seamă ca încercări de declamație sub formă de recitativ, sînt *Euridice* (muzica de Peri), *Arianna* (muzica de Monteverdi) și pastorala *Dafne*, la care au concurat trei compozitori: Peri, Corsi și Caccini. Recitativul existase și înainte, dar se practica numai în monodia liturgică.

Dafne, în prezentarea poetică a lui Rinuccini și cea muzicală a lui Jacopo Peri, era de fapt mai mult un spectacol de operă. S-a spus că reprezentarea ei fastuoasă, în 1591, la palatul Corsi din Florența, ar fi însemnat însuși actul de naștere al genului. Acțiunea, simplă, era doar o canava pentru celelalte dezvoltări scenice. Somptuozitatea montării tindea să întreacă restul. Decorația și spectaculozitatea erau slujite prin numeroase apariții clasice și mitologice, bineînțeles manierizate. Astfel, prologul — în care se adresau complimente publicului — era recitat de Ovidiu; un cor compus din păs-

tori și nimfe, implora pe Jupiter să scape lumea de amenințările monstrului Python; în alte situații, inventate de circumstanță, apăreau Venus și Apollon. Înainte, partea muzicală consta din cîteva piese madrigalești; prin recitativ, părțile căpătau continuitate, deveneau un tot omogen.

Un alt text al lui Rinuccini, *Euridice*, a fost pus pe muzică de Giulio Caccini. De la început a înregistrat succese răsunătoare. Avem confirmarea faptului în creațiile imediat următoare ale lui Claudio Monteverdi la Veneția, cu inspirația lui pasionată, profund umană; ale lui Francesco Provenzale la Neapole, care introducea o notă de melancolie stăruitoare, concentrată; și ale lui Giambattista Lulli (Lully) la Paris, ajuns celebru prin măreția și noblețea muzicii sale.

Totuși, evoluția nu va fi ușoară. Nu toți poeții și compozitorii vor face eforturile necesare pentru a menține noul gen pe linii capabile să redea emoții umane puternice și să lege expresia muzicală de adevărurile textului poetic. Vor aluneca spre situații facile de melodramă, cu intrigi romanțioase, scene cabotine de galanterie sau momente bufone. Pînă la constituirea genului, în adevăratul înțeles al cuvîntului, există încă etape.

COMMEDIA DELL'ARTE

1. Origini

Către sfîrșitul secolului al XVI-lea, în teatrul italian a început să se dezvolte o comedie aparte, cu pecete și colorituri locale: *commedia dell'arte*. Denumirea e intraductibilă; a trecut în limbajul universal în versiunea ei italiană. Textual ar însemna comedie de profesioniști, presupunînd exercițiu, deprindere, meșteșug; într-un cuvînt: *artă*. Mai poartă și alte denumiri: *commedia buffonesca*, *commedia di maschere*, *commedia istrionica*, *commedia all'improvviso*; sînt însă mai puțin caracteristice, din care cauză nu s-au impus.

I se atribuie origini complexe și îndepărtate. Ar avea puncte de plecare în teatrul comic latin: comediile *atellane*, mime, pantomime, diferite *ludi* și producții satirice. Se pune preț pe faptul că tipuri principale din această formă de comedie au putut fi recunoscute în fresce descoperite la Pompei și Herculaneum. Farsorii de la sfîrșitul perioadei medievale și din primele timpuri ale Renașterii și-au adus și ei partea de contribuție prin verva, experiența și procedeele lor.

Fondul acestei comedii constă dintr-o strînsă împletire de elemente din tradiția comediei clasice și a comediei savante cu elemente din farsa populară. La acestea se adaugă influența provinciilor italiene în care s-au născut diferitele tipuri din *commedia dell'arte*, iar limbajul folosit de actori reunește în pitorescul lui date și imagini din mai multe graiuri locale italiene.

În spectacolele pe care le dădeau, fie în fața publicului obișnuit, fie în fața celui de curte unde erau chemați adesea, actorii populari își luau în jocul lor unele libertăți. În loc să *recite* textul, mai mult îl *comentau*. Se poate spune că intuiția lor era justă; prin vivacitate, prin precizia punctării și prin spontaneitatea jocului izbuteau să-și impună inițiativa, făcînd ca aceasta să devină mai prețuită decît elaborarea autorului.

Pe de o parte, această inițiativă constituia o reacție împotriva teatrului savant, cu textele lui mediocre și pedante, cu elucubrațiile lui reci și convenționale; pe de altă parte, încerca să pună o frînă teatrului de histrioni și bufoni, cu manifestările lui de stradă, aplecate spre grotesc și vulgar.

Sub acest raport, trebuie menționată contribuția lui Angelo Beolco, supranumit „il Ruzzante", poet și actor comic despre care s-a amintit într-un

capitol anterior. Comedia lui populară, cu tipuri din viața reală și cu graiuri autentice din diferite părți ale Italiei, a introdus o calitate artistică pe care *commedia dell'arte*, într-o fază a ei de întemeiere, și-a însușit-o de aproape.

2. Trăsături generale

Din capul locului, *commedia dell'arte* ne pune în fața a două trăsături caracteristice: improvizațiile actorilor și tipicitatea personajelor. Autorul e trecut în umbră; principalele inițiative și desfășurări revin actorului. Faptul s-a precizat în 1567, la Mantua, cînd o trupă de comedieni profesioniști a renunțat fățiș la textul scris, pentru a fi înlocuit cu un joc liber, susținut prin fantezie și vervă spontană.

Actorul a căpătat astfel latitudinea să inventeze, să improvizeze, să-și dezvolte trăsăturile temperamentale, să-și amplifice și să-și coloreze rolul, să imprime personajelor interpretate nota lui personală, bineînțeles fără ca prin aceasta să le modifice caracterele. Dialogurile puteau să sufere modificări, după dispozițiile de moment ale actorilor, locul reprezentației, gustul spectatorilor și anume intenții ori aluzii ce trebuiau strecurate. Actorii se bucurau cu atît mai mult de prețuire, cu cît puteau să dea dovadă de mai multă abilitate în a-și varia jocul, a se adapta unor situații de actualitate ori a răspunde prin inițiativele lor anumitor sentimente și așteptări comune ale spectatorilor. Orice notă putea fi binevenită — de la atitudinea potolită și discretă pînă la extravaganța frenetică —, dacă prin conținutul ei atingea un resort al sensibilității populare și dacă redarea pe scenă era făcută cu meșteșug.

Asistăm — cum s-a mai spus — la o domnie necontestată a actorului. Acesta este cheia și sufletul întregului spectacol. Prin instinct și pregătire, prin rutină și prin reîmprospătare continuă a meșteșugului e ținut să folosească, să pună în mișcare cît mai multe elemente constitutive ale artei scenice. Anume: e acrobat, și ca atare trebuie să însoțească rostirea dialogurilor cu pași abili, sărituri, tumbe, intrări neașteptate, tururi de forță, exhibiții gimnastice; e dansator, fapt pe care ni-l va demonstra în pauzele de acțiune din *intermedii* sau în micile balete cu care se sfîrșeau reprezentațiile; e muzicant, în care calitate se acompaniază cu chitara, cîntă în timpul acțiunii sau în divertismentele din antracte; e pictor, ceea ce constatăm din decorurile pe care adesea le compune singur și din culorile vii, atrăgătoare, ale costumului; e și autor, obligat în consecință să-și improvizeze textele sau să aducă în cele știute pe dinafară părți noi de improvizație.

Asupra acestui aspect, al improvizației, sînt de făcut o seamă de precizări.

Bineînțeles, nu putea fi vorba de improvizări totale și continue. Faptul trebuie înțeles în limitele lui reale. Actorii nu interpretau indiferent ce roluri, ci roluri compatibile cu fizicul și cu aptitudinile lor scenice; mai precis: roluri în care se specializau și în care cu timpul ajungeau la reflexe și deprinderi profesionale. Cu memoria lor sigură, bine exersată, puteau să folosească la timp, cu adresă, elemente verbale și gesticulații din recuzita fiecărui rol: tirade, formule istețe, cuvinte de spirit, aluzii caustice, sentințe,

proverbe, recitări în dialect, declarații de dragoste, certuri de îndrăgostiți, invective paterne, jurăminte, fraze și poze pedante, momente de extaz, explozii de disperare, porniri delirante ș.a. Aceste mijloace, fiecare cu tipicul lui, făceau parte dintr-un arsenal cunoscut al meșteșugului; principalul era ca întrebuințarea lor să cadă pe momente potrivite, ca prin ele să se umple eventuale goluri ale acțiunii, ca aluziile să intre pe firul actualității, toate acestea cu inspirație și vervă, într-un ritm care să comunice viață, să dea impresie de libertate.

Notăm că trupele cu reputație practicau mijloace diferite. Fiecare ținea să aducă o notă aparte, să revendice o tradiție proprie, să folosească în intrigile și procedeele ei trăsături specifice. Existau în această direcție specializări ce treceau din tată în fiu, alcătuind astfel în familiile și generațiile de actori adevărate eredități, egale cu ele însele și totodată putînd să se înnoiască necontenit.

3. Subiectele

Cu privire la subiecte și repertorii, avem izvoare în mulțimea textelor de scenarii păstrate în bibliotecile italiene. Unii actoriîși redactau tiradele; trupele de tradiție țineau, pînă la un punct, să-și aibă arhiva lor. Exemplul lui Angelo Beolco i-a îndemnat pe mulți să-și scrie repertoriile. Și sub acest raport, vedem că ideea de improvizație trebuie judecată cu măsură.

În genere subiectul acțiunii conta puțin; cîteodată chiar de loc. În dese cazuri subiectul servea mai mult ca o canava, în care actorii găseau repere pentru intrările, ieșirile sau întîlnirile lor în scenă; aveau în ea o bază uniformă, neutră, pe care puteau să intervină cu imaginația lor de moment, asigurînd în varietatea jocului un fir conducător și o unitate scenică. În alte cazuri subiectele luau forme de *scenarii*. Și acestea aveau tot caracter schematic; puneau însă în mișcare o acțiune mai susținută, cu intrigă prinsă în situații definite, ceea ce făcea ca în interiorul anecdotei propriu-zise posibilitatea de improvizație să fie mai redusă.

Scenariile se inspirau din Terențiu, într-o mai mică măsură și din Plaut. În centrul lor întîlnim o dezbatere amoroasă, la început înconjurată de adversități, pînă în cele din urmă fericită. Intriga e presărată cu obstacole; acestea se multiplică în actul al doilea și dispar ca prin farmec la sfîrșitul actului al treilea. Unele obstacole provin din conveniențe și prejudecăți de clasă socială; altele țin de avariția tatălui, de gelozie față de propriul fiu sau de firea timidă și rușinoasă a unuia dintre parteneri. Există însă întotdeauna un Scapino — sau altul din aceeași familie — care va ști să rezolve încurcăturile și să găsească soluții fericite. Îndrăgostiții din comedie — care sînt și oarecum prostuți — pun soarta lor în mîna acestuia. Vor mai interveni cîteodată și alte episoade: întîmplări cu pirați, răpiri petrecute pe cînd eroii erau copii, recunoașteri în ultima clipă, toate de natură să limpezească și să legitimeze căsătoria dorită.

Asemenea subiecte, cu structuri laxe, străine de reguli, îngăduiau ca intriga să se prelungească oricît, fie prin adăugare de peripeții, fie prin asociere de intrigi lăturalnice. Îngăduiau, deopotrivă, introduceri ori anexări

de pasaje fără legătură cu conținutul intrigii: *quiproquo*-uri, divertismente muzicale și coregrafice, improvizații vesele, desfășurări funambulești, scene de acrobație ș.a. În plus, reprezentațiile se deschideau cu prologuri și se sfîrșeau prin scene de rămas bun adresate spectatorilor.

4. Personajele

Personajele, în *commedia dell'arte*, reprezintă un capitol important. Tot ce alcătuiește viața și individualitatea acestei forme de teatru — idei, sentimente, reflectare de moravuri, satiră, mesaj popular, măiestrie de scenă, meșteșug actoricesc — e pus în mișcare prin mulțimea, varietatea și caracteristicile tipurilor aduse pe scenă.

Personajele urmează trăsături anumite, fixate prin tradiția comică. Portul de măști, ca și linia vestimentară, vin să confirme și să perpetueze această tradiție. Găsim la majoritatea personajelor note caricaturale, cu alunecări spre grotesc și în același timp cu observații din realitatea vieții, toate în spirit de satiră și de vervă comică. Principalul lot de personaje e împrumutat din comedia clasică: bătrîni egoiști și neînțelegători, paraziți, servitori ingenioși, intermediari, negustori, tineri îndrăgostiți, fanfaroni, intriganți ș.a.; galeria se întregește cu tipuri luate din viața locală a provinciilor italiene sau cu figuri inspirate de situații contemporane. Reprezentau — se poate spune — toate categoriile sociale și aproape toate ocupațiile de seamă ale epocii.

Numim, mai întîi, patru tipuri principale: Pantalone, Doctorul, Căpitanul și Valetul. Le găsim în aproape toate scenariile; constituiau în acestea puncte-cheie; dintre înfățișările și manifestările lor, multe au devenit proverbiale.

Pantalone e de origine venețiană. Îl recunoaștem, printre altele, după vorbirea lui dialectală. Are nasul coroiat și bărbia ascuțită; e îmbrăcat în roșu; în picioare poartă papuci turcești. E un parvenit plin de sine, zgîrcit, vicios, pe cît de ridicol pe atît de poltron; incarnează trăsăturile burghezului venețian, îmbogățit prin comerț și deformat sufletește de sentimentul importanței.

Doctorul vine din Bologna, oraș intrat în satira epocii prin prezumțiile savante ale unora din locuitorii lui. Avem în față un om pedant, sentențios și rău. Se opune din principiu; în special, vede cu ochi răi dragostea celor tineri și dorința lor de a se căsători.

Căpitanul poartă nume sonore, toate în notă de zeflemea: Spavento, Firibiribombo, Escorobombardone della Papirotonda ș.a. E strănepot al „glorios"-ului latin. Îmbracă haina militară cu emfază de erou. În orice moment e dispus să anunțe încă o vitejie ca soldat și încă o cucerire amoroasă ca bărbat. Pe cît e de curajos în vorbe, pe atîta e de fricos în fapte; fie și o împrejurare măruntă îl pune cu ușurință în stare de panică. Reprezintă o veche apariție comică, intrată definitiv în sentimentul spectatorilor, și totodată o caricatură a falsului viteaz de tip spaniol, ale cărui aere de triumfător și de cuceritor irezistibil erau greu suportate de către italienii timpului.

Valetul, ca element activ și ca susținător principal al intrigii, a dat naștere mai multor tipuri. Acestea purtau denumirea de *Zanni*; cuvîntul e o convertire a latinescului *sanna*, care înseamnă grimasă, ironie, luare în rîs, bufonerie.

Dintre toate, principala atenție se cuvine, însă, personajului Arlecchino. Nu știm cu precizie de unde provine această denumire. Diferitele explicații încercate sînt discutabile.[1] Ce știm cu siguranță, e că personajul s-a născut la Bergamo, oraș din nordul Italiei. A devenit repede popular, datorită însușirilor sale de vioiciune, umor și prospețime.

Inițial, personajul reprezenta un comic greoi, compus din trăsături rudimentare: lacom, grobian, ghiftuit, de o naivitate vecină cu prostia. Cu timpul, aceste trăsături au dispărut, făcînd loc altora de o natură mai suplă, mai vivace, mai spirituală. Personajul pe care îl vom găsi în comediile italiene, și care va trece hotarele pentru a căpăta cetățenii și în alte țări, e un personaj complex, viu și variat, greu de redus la o formulă.

E mic de statură; are elasticități de pisică; pune în mișcările sale grație și ingeniozitate; pare naiv și nepriceput, dar exact în clipa următoare ne poate uimi printr-o trăsătură de spirit sau chiar un act de înțelepciune; pare o fire leneșă, dar desfășoară o energie neobosită; poate fi generos, și cîteodată poltron; are o sumedenie de vicii, pe care totuși sîntem înclinați să i le iertăm; și în gesturile sale cugetate și în cele nebunești păstrează ceva de copil; nu-i surprindem niciodată vreo cută de tristețe, vreo umbră de îngîndurare; totul, în manifestarea lui, se petrece cu voioșie și agilitate, întreținînd astfel un climat de bună dispoziție și de contagiune a dragostei de viață; nu știe și nici nu ține să respecte vreo măsură; e fără criterii, dar nu cinic; e veșnic îndrăgostit, gata să intre într-o aventură, disponibil, cu soluții spontane, fără complicații; nu-și pierde cumpătul în fericire și se consolează cu ușurință în situațiile contrariante; e credincios stăpînului său nu prin admirație sau respect, nici prin supunere, ci printr-o credulitate facilă, lipsită de griji și răspunderi; poate lua totul în rîs, fără să-și bată joc sau să trivializeze; e tot atît de convins cînd joacă o festă lui Pantalone, cînd îl înfundă pe Doctor, cînd curtează o slujnică sau cînd e complicele lui Leandro; nu face nimic cu pasiune, dar în tot ce face pune o vervă comunicativă, în stare să-i atragă simpatii unanime. Costumul, cu bizareriile lui, îi întregește nota spirituală: mască de piele neagră, pălărioară de fetru răsfrîntă în dreptul urechii, haine făcute din romburi de culori diferite, încălțăminte ușoară.

Personajul a trăit mai bine de două secole; în acest timp a făcut epocă, a găsit imitatori în diferite țări, a contribuit la popularizarea teatrului comic, a stimulat vocații scenice multor generații de actori, a prilejuit satirei dramatice o manifestare multiplă și elocventă.

Dar Arlecchino nu e singur; familia lui de *Zanni*, constituită treptat-treptat prin răspîndire, ramificări și adausuri locale, e mare. Numim pe cîțiva:

---

[1] Unui tînăr actor italian, din intimitatea președintelui Harlay, i s-ar fi dat în ironie porecla de *Harlecchino* (micul Harlay). Un cunoscut actor din Bergamo, iubitor de mese și petreceri, era numit adesea *lecchino* (lacomul). Din sfere germane care revendică și ele paternitatea personajului, s-a dat o explicație fantezistă: de la cuvîntul *hellequin* (un spirit infernal), o pretinsă derivare din germanul *Erlkönig* (regele ielelor).

Brighella — șiret, intrigant, adesea crud, capabil ca în urmărirea unui scop să ajungă pînă la crimă; Scaramuccio (originar din Neapole) — fanfaron, lăudăros, afectînd cu stridență moda spaniolă, cu pretenție de panaș, alunecînd inevitabil în ridicol; Pasquariello (o variantă a lui Scaramuccio) — bețiv și lacom la mîncare; Pasquino, (și el o variantă sau mai degrabă o prelungire a personajului anterior) — valet intrigant, mincinos, dar într-o notă mai spirituală și mai agilă; Pulcinello (în versiune franceză: Polichinelle; în versiune engleză: Punchinello sau Punch) — laș, indiscret, impertinent și insolent, personaj care n-a pătruns în literatura dramatică propriu-zisă, ci a rămas mai mult în sfera teatrului de marionete; Scapino (o variantă a lui Brighella, dar cu trăsături atenuate, înaintaș al lui Scapin din comediile lui Molière) — interesant ca factor de legătură între teatrul comic italian și cel francez; Pedrolino (în versiune franceză: Pierrot) — candid, spiritual, cu gesturi grațioase, avînd ceva feminin în manifestările lui, armonios în mișcări, ferindu-se de excese, adesea cu reacții de bun-simț ș.a.

Trebuie să menționăm încă două categorii de personaje; perechile de îndrăgostiți și subretele. Mai puțin conturate și mai puțin frecvente decît celelalte, își au totuși semnificația și importanța lor, prin nota lor de tinerețe, de prospețime, gata să ia partea vieții și să apere drepturile iubirii. Ne gîndim, anume, la perechile Leandro și Isabella, Lelio și Silvia, Cintio și Flaminia, Orazio și Carlina și mai ales la Colombina, personajul cel mai cunoscut dintre toate. Aceasta este o țărancă vie și iscusită, într-un fel replica feminină a lui Arlecchino. N-am putea-o încadra în trăsături fixe; interpretele, după imaginația și temperamentul fiecăreia, i-au imprimat reacții diferite. Are inițiativă; știe să cîștige încrederea stăpînei; devine ușor confidenta ei; dă soluții prompte; disimulează cu grație, manevrîndu-i pe mulți; nu-și pierde cumpătul; își păstrează un aer de ingenuitate, chiar dacă de circumstanță e metresa lui Pantalone; se înțelege bine cu Arlecchino, deși aparent comunicarea lor are aer de joc și tachinerie. O întîlnim sub denumiri diferite, preferințe ale provinciilor ori ale unor actrițe protagoniste: Betta, Franceschina, Diamantina, Zerbinetta, Peretta, Fiammetta, Olivetta ș.a.

Subliniem, deci, că în *commedia dell'arte* tipul sau „masca" nu era un șablon, ci mai mult un reper, asigurînd actorului jocul liber și în același timp limitîndu-i inventivitatea. Personajele, prin trăsăturile lor cunoscute, tradiționale, indicau publicului, încă de la începutul spectacolului, linia generală a rolurilor și a acțiunii. Repetăm: pe această bază convențională, intrată în deprinderile comune de gîndire, interpreții puteau să brodeze și să inventeze în voie, fără să anuleze subiectele pieselor ori să le modifice semnificația.

5. Scenografia

Trupele de actori nu aveau teatre speciale. Se instalau, după împrejurări, în piețe publice, cîteodată pe ruinele amfiteatrelor și circurilor antice. Rareori, numai cînd li se dădea această posibilitate, foloseau sălile amenajate în diferite reședințe pentru reprezentații erudite. Își improvizau podiumul, de

obicei cît mai ridicat, pentru ca spectatorii să nu piardă nimic din detaliile spectacolului și din evoluțiile interpreților.

Decorurile figurau în genere o piațetă sau o răscruce, cu case laterale și o stradă la mijloc, perpendiculară pe rampă ; trebuia ca acest cadru să permită întîlniri, apariții neașteptate, convorbiri particulare, aparte-uri, răpiri, travestiri, întoarceri senzaționale, omoruri, diferite combinații scenice.

La început, reprezentațiile se dădeau într-un cadru simplu ; cu timpul s-a trecut la montări fastuoase, cu decoruri artistice, costumație bogată, intermedii coregrafice, alegorii mitologice, apariții grotești, figuri simbolice și, mai ales, cu mașinării de scenă, fie pentru a produce efecte de groază (tunete, fulgere, cutremure), fie pentru momente neașteptate (oameni zburători, apariții de senzație), fie în sfîrșit pentru efecte bufone (masă încărcată cu bunătăți, ridicîndu-se automat cînd înfometații se pregăteau s-o ia în primire, farfurii sparte în serie, mobile răsturnate ș.a.).

Costumele sînt de un pitoresc intens, cu tonuri vii și variate, pe de o parte pentru a reliefa caracterele măștilor, pe de altă parte pentru a contribui la atmosfera de agilitate a jocului. Culoarea neagră, de exemplu, este rezervată personajului pedant, îngîmfat (Doctorul); cea albă, în schimb, personajului naiv (Pedrolino). Măștile, cu liniile lor caricaturale, urmează reguli asemănătoare: nas coroiat, frunte îngustă, cap chel, bărbie ascuțită, mustață agresivă, cocoașă, dublă cocoașă.

Toate acestea plăceau; mulțimile de spectatori, în care intrau oameni de pe toate treptele societății și ale instrucției, le primeau cu satisfacție, adesea cu manifestări delirante. Nu e mai puțin adevărat, însă, că în aceste străluciri de suprafață se ascundeau semne de eclipsă ale genului. Accentul pus pe elemente exterioare făcea ca interpretarea actoricească să treacă pe plan secundar, ajungînd în cele din urmă la rutină și șablon.

6. **Satira socială**

Commedia dell'arte nu s-a mărginit — cum s-ar părea — la glume și divertisment. Găsim în ea și un spirit de satiră, născut din observarea vieții și din cunoașterea oamenilor. Timp de două secole, acest spirit s-a perpetuat cu nerv, cu pătrundere, cu îndrăzneală. Sub masca bufoneriei frenetice sau a strălucirii de carton, reprezentațiile *all'improvviso* au dat și dovezi mature de realism și judecată socială. În peregrinările lor prin țară, trupele de actori veneau în contact cu realitățile, înregistrau moravuri, surprindeau sentimente, își însușeau criterii locale. Publicul căruia i se adresau era mai ales un public popular, cu ale cărui stări de spirit se aflau de regulă într-o comunicare strînsă, aproape naturală. Partea de inspirație liberă din scenarii avea cu atît mai multă trecere, cucerea cu atît mai mult adeziunea populară, cu cît în unghiul ei comic puteau fi prinse și stigmatizate prin rîs fapte din actualitate, în spiritul sentimentelor și reacțiilor populare.

Menționăm, mai întîi, satira îndreptată împotriva modei academice, cu trăsăturile ei pedante și rigide, care contraziceau aparenta unitate armonioasă, ideală, din atmosfera epocii. În destule cazuri, din extreme scolastice se aluneca în deformări umaniste. Se făcea paradă de erudiție, de clasicism,

de artă, de filozofie, de reguli și exegeză, de importanța persoanei proprii; sînt exagerări, artificii, prezumții și accente agresive, față de care bunul-simț popular reacționa prin neîncredere, sarcasm și caricatură, în genere prin explozii de vervă și amuzament.

Subliniem, mai departe, persiflarea autorității abuzive, a celei civile și a celei religioase. Aluziile din improvizațiile actorilor puneau în cauză personaje și situații contemporane: moravuri discutabile ale potentaților, eludări de legi și interpretări părtinitoare, acte arbitrare, spoliații fiscale, abuzuri de putere, libertinaje în sfera palatelor, servilism față de ocupanții străini, apucături mercenare, intrigi din culisele cancelariilor, tendințe despotice, forme de ipocrizie și intoleranță în manifestările clerului ș.a.m.d.

Deopotrivă, satira ținte a și în burghezia epocii. Majoritatea tipurilor incarnate și perpetuate prin *commedia dell'arte* erau luate din viața orașelor; mai precis, din viața unor pături orășenești avide de îmbogățire rapidă, aplecate spre plăceri și satisfacții materiale, deformate prin orgoliu, dispuse la tranzacții fără scrupule, gata oricînd să înlocuiască datoria serioasă a vieții și a muncii prin expediente. De aici, părinți pervertiți, tineri lipsiți de inițiativă, negustori necinstiți, intriganți de meserie, colportori, arghirofili, zgîrciți, medici șarlatani, intermediari, servitori lipsiți de onestitate, stăpîni ridicoli și ignoranți, oameni fără ocupație.

Satira din *commedia dell'arte* a plăcut mult; cu nota ei de vivacitate sinceră și comunicativă, de rîs neprefăcut, a stîrnit valuri neîncetate de simpatie populară. N-am putea spune că s-a cristalizat într-o acțiune de critică socială propriu-zisă; ca să se ridice la acest nivel, ar fi trebuit ca fresca ei de moravuri să realizeze mai multă unitate și consecvență, mai multă adîncire și organizare a observației, cu susțineri militante din partea unui sentiment de clasă mai definit. Ce putem totuși spune, e că această satiră nu s-a mărginit la aspecte de suprafață, de un comic facil și convențional, ci s-a apropiat de natura umană însăși, cu inițiative și libertăți de gîndire aparținînd unei epoci înnoitoare.

7. Evoluție și sferă de influență

În secolele XVI — XVII, în teatrul italian, *commedia dell'arte* — sau, cum i se mai spune, *commedia a soggetto* — a înscris o manifestare sigură, de răsunet unanim. De la începuturi modeste, inițiate de trupe nomade de actori în luptă cu greutăți materiale și cu repetate neînțelegeri din partea autorităților, s-a ridicat la forme de artă, capabile de a întemeia în manifestarea de teatru a epocii un gen nou și o școală de măiestrie actoricească.

Deși specific italiană, *commedia dell'arte* a trecut granițele și s-a răspîndit în mai multe țări europene, regenerînd peste tot interesul pentru teatru și trezind preocupări pentru constituirea de repertorii naționale.

Principalul ecou este acela pe care l-a produs în Franța. În **1576**, Henric al III-lea a chemat la Paris o trupă celebră, I Gelosi, condusă de Flaminio Scola (actor și autor de *scenarii*) și numărînd în componența ei actori nu mai puțin vestiți, ca soții Francesco și Isabella Andreini. Mai tîrziu, în **1614**, la invitația Mariei de Medici, a poposit în Franța o altă trupă celebră, I Comici

Fideli. După reveniri în 1621 şi 1624, prin iniţiativa unuia dintre actori, Niccolò Barbieri, italienii au constituit o trupă permanentă care avea să se fixeze pentru mai multă vreme la Paris, inaugurînd capitolul cunoscut sub denumirea de *teatrul italienilor*.

Se juca în limba italiană. La început, publicul era puţin numeros; curînd, însă, succesul atingea proporţii. Faptul a stîrnit invidia şi rivalitatea comedienilor autohtoni. S-au pronunţat interdicţii din partea Parlamentului; frivolitatea jocului şi improvizaţia erau privite ca motive de scandal. Din umbră, ca şi făţiş, biserica a inspirat şi a sprijinit această acţiune. Au urmat dezbateri complicate, cînd cu condamnări şi interziceri ale italienilor, cînd cu cîştiguri de cauză şi rechemări. Pînă la sfîrşit, aceştia au învins; începînd din anul 1660, trupele de actori italieni au putut dezvolta în Franţa o lungă perioadă de activitate. Molière le datoreşte mult; la şcoala lor şi-a descoperit vocaţia comică şi a pătruns în secretele artei scenice.

Şi în alte locuri unde au ajuns cu turneele lor — de la Madrid la Viena şi de la München la Londra — trupele de actori *all'improvviso*, cu jocul lor multiplu şi contagiunea lor comică, au trezit interes şi simpatie. Nu arareori demonstraţiile de îngîmfare ridicolă ale căpitanului Spavento au putut avea în faţa curţilor şi aristocraţiilor imperiale şi un înţeles politic: răzbunau Italia şi pe italieni, prin rîs, pentru umilirile la care îi supuneau „protectorii" lor spanioli şi austrieci.

Revenim în Italia, pentru că în patria sa *commedia dell'arte* a avut viaţă mai lungă şi a putut să-şi dezvolte principalele ei semnificaţii.

Acest gen de teatru va rămîne în actualitate pînă în secolul al XVIII-lea. După această dată va începe declinul. Către sfîrşitul secolului, şi mai cu seamă la începutul celui următor, genul părea de-a dreptul obosit şi desuet. Burghezul italian din această perioadă, cu mentalitatea lui activă şi revoluţionară, hotărît să treacă la lichidarea resturilor feudale, nu-şi mai putea simţi un interes susţinut faţă de o artă învechită, făcută în bună parte din artificii, ireal, exuberanţă şi fantasmagorie. La acestea trebuie să adăugăm şi motive de ordin intern, ţinînd de concepţia dramatică a genului şi de condiţiile desfăşurării ei pe scenă.

Întrucît *commedia dell'arte* punea accentul pe actor, valoarea generală a spectacolelor depindea prin excelenţă de calitatea interpretării. În trupele formate din actori de talent — ca joc scenic şi ca putere de inspiraţie — lucrurile au mers bine, ajungîndu-se la niveluri de artă adevărată. Se ştie că italienii au prin temperament dispoziţii comice. Dintre actorii care au ilustrat genul, mulţi proveneau din popor. Mai trebuie să precizăm un fapt: urcîndu-se pe scenă, actorii de vocaţie nu se mărgineau să fie doar comedieni, ci deveneau şi creatori; ne gîndim, anume, la aptitudinile lor de a iniţia texte noi ori de a perfecţiona pe cele existente. Adesea, din dragoste pentru artă, lăsau la o parte rivalităţile profesionale; ce-i interesa, era ca replicile azvîrlite să fie cît mai spirituale, ca spectacolul să realizeze cît mai multă naturaleţe şi diversitate, ca risipa de fantezie să fie împletită cu elemente veridice, ca în dezvoltarea fără legi şi reguli a textelor să existe totuşi unitate, armonie şi echilibru.

Dar s-au petrecut—din ce în ce în mai mare măsură—și cazuri contrarii. Existau și trupe mediocre care s-au înmulțit, atrase de succes, de expediente și de facilitățile aparente ale genului. Cum nu aveau posibilitatea să-și susțină repertoriul prin mijloace de artă și să-l regenereze prin improvizații inteligente, au alunecat în rutină și platitudine. Reproduceau mereu aceleași situații, încercau să acopere golurile de inspirație cu bufonerii licențioase, limitau meșteșugul actoricesc la cîteva abilități aproape saltimbance, coborau totul la o notă de amuzament ușor și vulgar. Spectacolele își pierdeau orice farmec și orice noutate; nimeni — cel puțin din categoriile active ale societății — nu mai găsea util să le urmărească și să le cultive. Astfel, în secolul al XVIII-lea, graficul evoluției începea să scadă; *commedia dell'arte* devenea teatru de bîlci.

Va renaște, după cum vom vedea mai tîrziu, dar nu sub vechea ei formă, ci sub o formă cultă, artistică și realistă, purtînd pecetea unui mare spirit dramatic: Carlo Goldoni. *Commedia dell'arte* și-a încheiat existența, dar nu înainte de a-și fi transmis mesajul, de a fi adus teatrului italian și teatrului în genere servicii importante.

Timp de două secole, publicul care a susținut-o a găsit în manifestările ei reflectări și confirmări de seamă ale stărilor lui de spirit; s-a deprins să observe realitatea și s-o privească sub unghiuri critice; prin reprezentația comică, acest public și-a educat, deopotrivă, simțul social și simțul artistic.

A propagat prin rîs nu numai stări de euforie, ci și trăsături de mentalitate renascentistă, privind cunoașterea omului și aspirațiile lui la libertăți de gîndire.

A corectat prin bună dispoziție — mai bine zis: prin ironie — tendințe ale epocii de a stărui într-un teatru pedant, cu pretenții erudite, fără intuiția realității și fără nervul adevărurilor umane.

A impus atenției generale forme autentice de comic, capabile ca în fantezia și manifestările lor burlești să cuprindă zugrăviri de moravuri și, în oarecare măsură, chiar de caractere.

A subliniat importanța actorului, cu funcțiunea lui integrantă în conceperea și desfășurarea spectacolului de teatru.

A înscris în istoria generală a comediei un capitol viu, generos, în ale cărui conținuturi putem recunoaște interes și dragoste pentru făptura umană.

8. Perspective

Am parcurs, pînă aici, inițiativele, strădujnțele și realizările teatrului italian din Renaștere. Pe marginea lor avem de stabilit cîteva observații generale.

Atît ca zugrăvire de caractere și aspecte din viața unei epoci, cît și ca realizare artistică, *Mătrăguna* lui Machiavelli depășește tot ce se scrisese pînă atunci în repertoriul comic italian. Avem în aceasta o dovadă evidentă că teatrul italian ar fi putut deschide o cale nouă, înscriind o evoluție proprie, cu punți înspre universalitate. Condiția ar fi fost ca el să se elibereze de servituțile imitației după antici, să părăsească manierismul la modă și să scoată spectacolul din linia strictului divertisment. Dar aceasta, știm, nu s-a produs.

Mătrăguna a constituit doar o apariție izolată, ca un vîrf de stîncă în mijlocul unui ocean. Autorul a rămas la fel de singular ca și opera; așa cum contemporanii și urmașii săi imediați n-au înțeles mesajul politic și patriotic din *Principele*, n-au înțeles nici pe cel de teatru militant din *Mătrăguna*. Nici burghezia infatuată a marilor cetăți italiene, stăpînită de fastul și voluptățile îmbogățirii, nici papalitatea, cu obsesia ei de supremație, nu erau în măsură să aprecieze adîncimea și semnificațiile unei asemenea chemări.

Au urmat frămîntările din ultima parte a Cinquecentului; urmările lor privesc și manifestările artistice. Dispare pentru multă vreme posibilitatea de constituire a unui teatru italian la nivel universal. Abia în secolul al XVIII-lea, prin mișcarea inițiată și condusă de Goldoni, vom asista la o regenerare efectivă a creației dramatice naționale. Pînă atunci, teatrul italian va stărui în forme și manifestări locale, constînd dintr-un amestec inegal de clișee clasice, de supraviețuiri medievale și de bufonerii contemporane. În vreme ce în Spania apăreau Lope de Vega și Calderón, în Anglia Shakespeare, iar în Franța se pregătea marele ei clasicism, Italia a rămas la un teatru local, mediocru, tributar ideii de spectacol în sine și de divertisment.

Totuși, nu e cazul să împingem aceste judecăți negative prea departe. Pe deasupra diferitelor lui carențe, teatrul italian a continuat să aibă expresie și viață. Nevoia de spectacol era prea compatibilă cu firea italiană, prea intrată în deprinderile create de Renaștere, pentru a se eclipsa vreodată. Se vor găsi forme și manifestări noi, capabile să întrețină interesul dramatic și să dea satisfacție maselor. În această privință, *commedia dell'arte*, ca gen popular și național, a îndeplinit o funcțiune importantă: a fost, timp de două secole, spectacolul reprezentativ al mulțimilor italiene.

TEATRUL FRANCEZ AL RENAŞTERII (I)

PREGĂTIRILE

1. Condiţii istorice

Către sfîrşitul secolului al XV-lea, după încetarea războaielor cu englezii şi după înfrîngerea ducelui de Burgundia, ultimul mare feudal ce se mai putea opune politicii de unificare, Franţa se afla în situaţia de a relua legăturile cu lumea din afară, atîta vreme limitate şi chiar întrerupte prin constrîngerea evenimentelor.

Puterea politică a nobilimii este aproape sfărîmată. Statul, întărit, capătă o nouă ordine interioară, pusă în întregime sub autoritatea regală. Se instituie servicii specializate, organe de control, aparat fiscal, proceduri scrise; toate acestea formînd un sistem birocratic centralizat, cu ierarhii funcţionăreşti bine stabilite, de natură să consolideze puterea regelui, să reducă şi mai mult posibilităţile nobililor, să creeze mijloace de apărare ale statului şi să aducă în raza coroanei părţi întinse ale venitului naţional.

Viaţa economică — despre care se poate spune că nici în timpul războaielor nu stagnase cu totul — se redresează. Se reiau tîrgurile, în special cele din Champagne, cu funcţiunea lor de burse pentru mărfurile interne şi externe. Descoperirile geografice stimulaseră activităţile, deschizîndu-le orizonturi noi; în plus, revărsau pe piaţă importante cantităţi de metal preţios, ceea ce făcea ca tranzacţiile comerciale să-şi mărească volumul. Se construiesc porturi, şosele, poduri; moneda capătă baze mai sigure; se duce o politică vamală mai realistă, în funcţie de interesele manufacturilor locale şi ale pieţelor de comerţ în formare. Apar trebuinţe noi, de lux şi de viaţă îmbelşugată, aducînd prosperitatea unor industrii rafinate, în primul rînd cea de postavuri fine. În lupta ei deschisă cu feudalitatea, puterea regală va căuta tot timpul să-şi asigure sprijinul burgheziei. Prestigiul acesteia, ca şi conştiinţa ei de sine, sînt în creştere. Burghezia e activă, întreprinzătoare, cucereşte mereu cîmpuri noi de acţiune, în care puterea ei de muncă şi capacitatea ei de a se instrui dau roade; deopotrivă, e doritoare de onoruri, pe care le va obţine de la rege sub formă de sarcini importante în aparatul de stat, în schimbul unor mari sume de bani.

Industria şi comerţul, în măsura în care căpătau putinţa să se mişte mai liber, se pregătesc pentru situaţii prospere. Mentalitatea feudală, cu vechea ei încredere în principiul forţei brutale şi în autoritatea de drept divin a instituţiilor sale, e zdruncinată din temelii. Planurile şi concepţiile

care îi iau locul, dublate bineînțeles de interese și rivalități corespunzătoare, reflectă ascensiunea burgheziei. Dintre vechile criterii, unele s-au prăbușit cu totul; altele se găsesc în proces de transformare. Acest proces are aspecte multiple: viață socială și politică, guvernare, educație, activități artistice, practică religioasă. Avem de-a face, în toată puterea cuvîntului, cu fenomene de Renaștere.

2. Privíri generale asupra Renașterii franceze

Franța iese din izolarea în care au ținut-o războaiele. Asistăm la un fenomen de efervescență. Curente dinafară își trimit ecouri, exercită influențe. Nu înregistrăm manifestări iconoclaste împotriva trecutului; există totuși sentimentul că viciile și obscuritățile acestuia au durat prea mult. De aici, dorința de ceva nou, regenerator.

Notăm, mai întîi, modificările produse de apariția și dezvoltarea tiparului. Prin cărțile tipărite se difuzau implicit idei și atitudini. În 1470, trei elevi ai lui Gutenberg — Ulrich Gering, Michael Friburger și Martin Crantz —, veniți la Paris, instalează o imprimerie în chiar clădirea Sorbonei. Mulți, încă stăpîniți de prejudecăți medievale, vedeau în acești meșteri niște vrăjitori periculoși; alții le-au luat apărarea. Francisc I, cucerit de frumusețea celebrelor tipărituri venețiene ale lui Aldo Manuzio, va urmări ca imprimeria franceză să le imite. Robert Estienne, unul din cei învestiți cu această misiune, avea să primească titlul de „tipograf regal". Se editează cu febrilitate operele mari ale antichității. Interesul pentru studiu, în speță pentru litere și știință, crește. Literatura franceză din secolul al XVI-lea, cu diferitele ei direcții de manifestare, va trăi de aproape în sfera acestui fenomen.

Asistăm, deopotrivă, și la o influență italiană. În momentul cînd Carol al VIII-lea trecea Alpii, începînd astfel seria războaielor italiene, comerțul, industria, arta, viața de lume și cultura spiritului din Italia aveau față de cele din Franța un avans de aproape două secole. Era deci firesc ca regii, baronii și cavalerii din armatele de expediție să rămînă uluiți de viața orașelor italiene, de splendorile curților senioriale din Milano, Florența și Roma. Se aflau în fața unei lumi noi, neașteptate; li se revela aici farmecul unei vieți înconjurate de artă și hrănite cu voluptăți rafinate. Complăcîndu-se în ea, o și invidiau. Dorința de imitație devenea în preocupările lor un cuvînt de ordine. Au început să recruteze arhitecți, artiști, învățați, umaniști, profesori de literatură și de științe; aduși în Franța, aceștia vor căpăta aici posibilități să se manifeste, cucerind admirație și formîndu-și discipoli.

Dintre influențele venite din nord, o menționăm pe cea exercitată de Erasm. Cărțile acestuia erau salutate cu entuziasm. Autorul lor, „părinte al studiilor", „lumină a lumii", trecea în ochii contemporanilor drept însăși întruchiparea înțelepciunii și a științei. *Adagia* — compilație savantă de citate latine — a constituit în epocă, pentru mulți, cartea de căpătîi. Ideea că studiul literaturii greco-latine poate fi o cale sigură de emancipare intelectuală și morală s-a propagat ca un cuvînt de ordine. Alte două idei ale lui Erasm — formarea individului pe calea studiilor clasice și regenerarea

socială prin umanism, care să ducă spre o comunitate liberă a oamenilor de cultură, fără discriminări de rasă, de națiune și de limbă — s-au bucurat în Franța de adeziuni entuziaste.

Adăugăm la aceste influențe din afară contribuția franceză propriu-zisă, prin mari personalități scriitoricești: Rabelais, Henri Estienne, Montaigne, Ronsard și ceilalți poeți ai Pleiadei.

Începe să se dezvolte și în Franța o mișcare umanistă. Semnele ei reprezentative se găsesc în gîndirea și activitatea lui Guillaume Budé (Budaeus, 1468—1540), erudit, cercetător, întemeietor a două mari instituții de cultură ale Franței: Colegiul celor trei limbi (Collegium Trilinguae, în care se studiau ebraica, greaca și latină; va deveni Collège de France) și biblioteca de la Fontainebleau, nucleul viitoarei Biblioteci Naționale. E stăpînit de ideea că omul trebuie să-și îmbogățească mintea și inima, apropiindu-se de „luminile naturale" ale realității. În cultura care începe să se constituie, vechea ariditate scolastică e înlocuită prin *disciplinae humaniores*, adică prin studii mai apropiate de natura umană și de pulsația vieții.

Lucrările scolasticilor stăruiau în comentarii și speculații. Spiritul noii generații este altul. Umaniștii nu se mai subordonează religiei; consideră că gîndirea umană se poate dezvolta și independent, lărgindu-și orizonturile de cunoaștere în direcția naturii și a istoriei. Operele scriitorilor greci și latini, cu pătrunderile lor în realitățile vieții, cu aplecările lor asupra naturii umane și cu frumusețile lor artistice, sînt pentru ei modele și documente peremptorii.

În mișcarea umanistă franceză putem distinge mai multe etape.

Prima etapă se caracterizează prin accentuarea unui spirit de curiozitate, cuprinzînd în el aspirații largi și variate. Dorința de cunoaștere, extinsă asupra tuturor domeniilor pe atunci accesibile, e aproape unanimă. Erudiți și poeți, catolici și protestanți, umaniști și reformatori religioși se regăsesc într-o aspirație vagă, dar comună. Au sentimentul că pot găsi în jurul regelui Francisc I și a surorii lui, Margareta de Navarra, sprijin și înțelegere. Nu se fac discriminări; în orice caz, acestea au mai puțină virulență ca înainte. Astfel, un Le Fèvres d'Estaples, cu formație de teolog, s-a putut apropia prin elenismul lui de umanism și de ideile Reformei; un Clément Marot, poet de curte, nu se va sfii să stăruiască o bucată de vreme în sfera mișcării protestante; un Guillaume Budé, pătruns de cultură clasică și de filozofie platoniciană, ca simțire generală continuă să rămînă creștin; Margareta de Navarra unește în opera ei poetică elemente mistice, trăsături umaniste și zel moralizator; ș.a.m.d. Mentalitatea vremii e stăpînită de imaginea italiană a omului complex, fără limite și condiții în dezvoltarea lui fizică și morală. S-ar părea că în acest moment vechea prăpastie dintre gîndirea clasică și pietatea creștină e pe punctul să se închidă. Umanismul și reforma religioasă se întîlnesc, avînd de luptat împotriva unui dușman comun: tradiția medievală. În vederea acestei lupte, sînt gata să cultive spiritul critic, mai bine zis spiritul de examen, capabil să elimine vechile servituți.

Într-o a doua etapă asistăm la modificări importante. Apar disensiuni, unele previzibile, altele neașteptate. Elementele eterogene, care o clipă păruseră cuprinse în același curent de epocă, tind acum să se desprindă din unitatea lor inițială. Calvin și Rabelais își stau față în față ca adversari.

Reforma nu se mărginește la mișcarea religioasă; va insista să capete și caracter de acțiune morală. Cultul rațiunii — postulînd ca idee principală datoria de a se ajunge la constituirea unui ideal practic de viață — străbate și în trăsăturile filozofiei libere, reprezentate întîi de Rabelais, puțin după aceea de Montaigne.

Într-o a treia etapă, ultima, ruptura dintre umanism și Reformă este iminentă. Ne aflăm în jurul anului 1547. Prăpastia deschisă între cele două doctrine s-a adîncit.

În vreme ce umanismul va profesa o credință invincibilă în natura umană, atribuindu-i facultatea de a se realiza în creații superioare, protestantismul lui Calvin sacrifică natura umană dogmei predestinației. Adăugăm că între timp protestantismul începuse să practice și el închisori și ruguri, căzînd astfel în aceleași păcate pe care le detestase. Renașterea și Reforma reprezentau aceleași tendințe de emancipare burgheze, însă cu obiective diferite: prin reînvierea antichității, Renașterea a profesat o întoarcere la natură; în vreme ce Reforma, prin postularea unui creștinism primitiv, sprijinea tocmai amendarea sau chiar strivirea acestei naturi.

În literatură, semnele Renașterii s-au ivit cu unele întîrzieri. În primul moment, secolul n-a făcut distincții marcate între activitatea umanistă și cea poetică. Amîndouă luptau în „superbul război împotriva ignoranței"; era de ajuns, pentru ca opinia vremii să le contopească într-un elan comun de admirație. La această dată, a descifra un text clasic sau a compune literar păreau acțiuni similare, deopotrivă de tributare muzelor. Doar cu timpul se vor desluși deosebirile. Trebuia să se înțeleagă, anume, că în universul poetic grec sau latin nu se putea pătrunde numai prin exerciții filologice — reconstituiri de texte, traduceri, adnotări sau glosări savante —, ci prin inițieri mai adînci, în stare să reveleze sufletul, frumusețea și semnificația aparte a inspirației clasice. Inițiativa a fost luată de către poeții Pleiadei, în frunte cu Ronsard, maestrul și corifeul lor. Vor privi antichitatea în față, străduindu-se să-i tălmăcească mesajul și să descopere universalitatea ei umană.

Conflictul dintre cele două doctrine, cu tendințele lor divergente, a dat naștere la polemici și controverse, unele pline de o robustețe neașteptată, altele stăpînite de largi trăsături pasionale. Într-o oarecare măsură, literatura a avut de suferit; prin luptele și conflictele amintite ieșeau la suprafață porniri, interese, răutăți și vindicații supărătoare ale epocii. Dar cîștigul s-a dovedit mai important. Sub acțiunea acestor mișcări s-a înțeles la cîtă sterilitate ar fi putut să fie condamnată literatura, lăsată să stăruiască în canoane scolastice, cu imitațiile lor artificiale și cu erudiția lor rece. De aici, revizuiri și concluzii: trebuie ca literatura să se apropie de viață, de realitate, pentru a găsi aici sursele fecunde de sentimente mari și adevărate.

Teatrul francez al Renașterii, mai exact, teatrul nou din secolul al XVI-lea, nu va dezvolta o mare activitate scenică. Sub acest raport, supraviețuirile teatrului medieval i-o luau încă înainte. E interesant, însă, din două puncte de vedere: întîi, ca mișcare literară și ca expresie a noilor aspirații umaniste; apoi, ca epocă pregătitoare a teatrului din secolul următor, cu încununările lui clasicizante. Oricum, trebuie să anunțăm că teatrul francez din secolul

al XVI-lea n-a rămas străin de chemările noului umanism, și nici n-a asistat cu indiferență la despărțirea dintre Renaștere și Reformă; s-a integrat în aceste mișcări, slujind aspirațiile lor regeneratoare.

3. Mesajul Pleiadei

Teatrul francez al Renașterii, cel puțin în prima sa perioadă de afirmare, s-a aflat sub influența ideilor și inițiativelor cuprinse în programul Pleiadei. Mișcarea a luat ființă către mijlocul secolului al XVI-lea, avînd în centrul său pe Pierre de Ronsard și reunind ca principali reprezentanți pe Joachim du Bellay, Jean Dorat, Remy Belleau, Etienne Jodelle, Jean-Antoine de Baïf și Pontus de Thyard, toți poeți și scriitori notorii. Pentru ceea ce ne interesează aici, în legătură cu transformările ce aveau să se petreacă în teatrul vremii, avem ca documente semnificative celebra *Défense et illustration de la langue française* a lui Joachim du Bellay, cîteva scrieri ale lui Ronsard, prefețele acestuia la *Ode* și *la Franciada* precum și un breviar de artă poetică *(Abrégé d'art poétique)*, publicat în anul **1565**. E vorba mai mult de niște programe-manifest, scrise cu elocință și căldură, într-o notă pe cît de accesibilă, pe atît de strălucitoare. Răspîndeau un suflu puternic, făcut să zdruncine vederile vremii și să așeze premise pentru o nouă mentalitate literară.

Ce cuprindea, în esență, doctrina Pleiadei?

E necesar să se rupă cu poezia evului mediu, spiritul ei „gotic" fiind considerat depășit. În locul lui se impune să-și facă drum un curent nou, regenerator, cu lumini și orizonturi clasice. Temele poetice, genurile și limba trebuie refăcute pe baze noi. Limba franceză nu e cu nimic mai prejos decît oricare din limbile vechi, în care s-au compus opere nepieritoare. Dacă totuși se poate vorbi despre vreo inferioritate, singura e că secole în șir a fost slujită de poeți mediocri, fără înălțimi și devoțiune artistică. E posibil ca ea să egaleze greaca și latina; dar pentru aceasta e nevoie să fie reprezentată prin spirite puternice, cu sentimente nobile și idei generoase.

Manifestele Pleiadei evită să se piardă în afirmații abstracte, în recomandări vagi; tonul lor e un ton de luptă, de afirmare.

Se ia atitudine, mai întîi, împotriva ignoranței și a ignoranților. Totul — se declară în aceste manifeste — comportă muncă, studiu și artă. Nici natura, nici spontaneitatea nu pot produce capodopere. La acestea trebuie să se ajungă prin știință. Și anume, o știință ca aceea a poeților vechi, pe care măcar modernii trebuie s-o învețe, să și-o însușească. Erudiția și exercițiul nu sînt de ajuns; poezia cere deopotrivă și geniu. Ronsard precizează din capul locului: inspirația poetică presupune oficieri înalte, împlinite prin slujitori de vocație.

Se schițează proteste împotriva umaniștilor pedanți, dogmatici, care susțineau că scriitorii clasici ar fi de neegalat. Așa cum n-au dreptate partizanii tezei autohtone *(école gauloise)*, pretinzînd că limba națională cu geniul ei propriu și-ar putea ajunge sieși, tot așa greșesc și umaniștii zeloși, cînd afirmă că numai scrierile latine au adevăr și frumusețe.

Toate acestea aveau de impus, ca teză de bază, datoria scriitorilor de a crea în limba națională. E nevoie de imitarea celor vechi, dar nu în mod servil. Modelele trebuie asimilate, nu copiate. În antichitate, latinii și-au îmbogățit limba, apropiindu-se de modelele grecești și convertind în spirit național valorile acestora. Astăzi francezii, prin scriitorii lor, au de înfăptuit o operă similară. Operele clasicilor le stau la dispoziție; prin lecția acestora, limba și geniul național vor triumfa.

Doctrina, după cum vedem, era clădită pe bun-simț; totul e cu măsură, nimic care să supere. În realizarea ei, însă, s-au petrecut excese și erori. La data aceea conștiința poetică franceză nu era îndeajuns de formată și de stăpînă pe sine, pentru a ține cu fermitate o cumpănă. Ronsard însuși, abătîndu-se de la metoda pe care a propus-o, a lăsat ca în imitația sa după antici să se strecoare note de grabă și de violență. Tendința se va extinde, aproape generalizîndu-se. Pleiada a căzut în eroarea de a urmări îmbogățirea limbii naționale prin imitări forțate din antici. La un moment dat, ignorîndu-se drepturile spontaneității creatoare, se reducea acțiunea poetului la roluri de traducător sau cel mult de maestru în transpuneri și adaptări. Adăugăm că mulți poeți, antrenați de mode și vanități erudite, rămîneau străini de sensibilitatea și inspirația populară.

Într-o aspirație ambițioasă de a da curs în limbă națională marilor forme clasice, Ronsard va alege epopeea, Jodelle poezia dramatică, iar Belleau poezia pastorală și descriptivă. În ce privește partea strictă de teatru, menționăm deocamdată, cu titlu de anunțare, că aceasta este o apariție fecundă, în transparențele căreia putem desluși semnele unor importante mutații de concepție. Ne aflăm la începutul unui proces promițător, ale cărui apogeuri se vor realiza în creația clasică a secolului al XVII-lea.

4. De la teatrul medieval la teatrul Renașterii

Am arătat anterior că trecerea de la teatrul medieval la teatrul Renașterii nu s-a petrecut în mod brusc, printr-un act istoric de mutație, ci printr-un dublu proces de integrări treptate și de întrepătrunderi reciproce. Multă vreme, aceste două manifestări de teatru s-au desfășurat paralel; formele noului teatru al Renașterii au început să-și facă drum înainte ca formele medievale să se fi stins cu desăvîrșire. În Franța procesul a fost mai vizibil decît în oricare altă țară, pentru că aici teatrul medieval avusese o existență bogată.

Pînă către mijlocul secolului al XVI-lea, deci relativ tîrziu în raport cu Italia, Franța și-a avut concepția proprie de teatru. De la această dată, sub acțiunea influențelor amintite, unitatea acesteia a început să se frîngă. Ne raportăm mai cu seamă la influența venită din Italia, unde acțiunea de reînviere a teatrului grec și latin era în plină și orgolioasă desfășurare. Deși oarecum superficială, cu elemente de import și imitație, această influență s-a afirmat cu putere. La autoritatea modei italiene, într-un moment în care spre Italia gravitau priviri admirative din multe direcții, se adăuga și o nevoie organică a epocii de emancipare împotriva servituții medievale.

În 1522, s-au reprezentat primele piese ale lui Jodelle. Data este de primă importanță, ca punct de plecare pentru teatrul francez al Renașterii. La constituirea acestuia au contribuit o seamă de manifestări pregătitoare. Luate separat, sub raport literar și dramatic, par lipsite de importanță; sînt totuși demne de reținut ca documente prin care s-a deschis un proces, conturat încă din primele lui manifestări.

În 1506, pe cînd se afla la Paris, Erasm a tipărit traducerea latină a două tragedii de Euripide: *Hecuba* și *Ifigenia*. În 1537, Nicolas Barthélemy, un autor obscur, a dat la iveală un *Christus Xylonicus*, piesă pe care o denumește tragedie, dar care lasă încă impresia de mister medieval. În anii 1540 și 1542 s-au reprezentat piesele *Baptistes* și *Jephtes*, scrise în latinește de George Buchanan, autor de origine scoțiană, dar legat de Franța prin studii făcute la Paris și prin afinități umaniste. Au mai rămas de la el două traduceri din Euripide, *Alcesta* și *Medeea*. Într-o schiță autobiografică Buchanan menționează că a constituit acest mic repertoriu pentru elevii săi, cu scopul de a-i dezobișnui să joace piese desuete, în special moralități medievale. Oarecum, Buchanan a făcut școală. Urmînd exemplul magistrului, colegienii din Bordeaux vor încerca și ei să compună tragedii. În 1544 s-a putut reprezenta la Bordeaux tragedia *Julius Caesar* de tînărul Marc-Antoine Muret, pe atunci în vîrstă numai de optsprezece ani; peste puțină vreme, acesta avea să devină unul dintre cei mai de seamă umaniști ai secolului. În 1557, Joseph Scaliger, și el în vîrstă de numai șaptesprezece ani, compune tragedia *Oedipus*, al cărei text s-a pierdut. Montaigne, în *Eseuri*, ne relatează cum a jucat în aceste reprezentații ca adolescent.

Găsim indicații caracteristice despre felul cum se orienta și se manifesta această perioadă de începuturi și în activitatea traducătorilor.

Dintre autorii vechi, o primă preferință merge spre Terențiu. Încă în 1539 întreaga lui operă era tradusă, se crede de către Octavien de Saint-Gelais, poet cunoscut, dar nu întotdeauna prea fericit în imitațiile sale, din cauza unui exces de conformism față de moda și afectările timpului. Totuși, accentul cade pe autorii greci; faptul intra într-o caracteristică generală a timpului. În 1537, Lazare de Baïf dăduse o traducere în alexandrini a *Electrei* lui Sofocle. Pe coperta volumului apărea un titlu cît un rezumat: *Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant la vengeance de l'inhumaine et très piteuse mort d'Agamemnon, roy de Mycènes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra, et son adultère Egistus*[1].

Numele traducătorului este anunțat printr-un scurt preambul în versuri. Traducerea e greoaie, stîngace, puțin comunicativă. Textul e precedat de o lămurire intitulată pretențios *Diffinition de tragedie*, în care printre multe prolixități și locuri comune găsim și o idee clară: „Tragedia este o moralitate ce se compune din calamități, crime și adversități survenite unor personaje nobile și demne de admirat". Ideea e de reținut, pentru că găsim în ea o concepție barocă despre tragedie, așa cum va dăinui într-o bună parte a secolului al XVI-lea. Thomas Sibilet a publicat o *Iphigénie*

[1] Tragedie de Sofocle intitulată Electra, conținînd răzbunarea neomenoasei și preanefericitei morți a lui Agamemnon, regele marii Micene, pusă la cale de soția lui, Clitemnestra, și de concubinul ei, Egistus.

d'Euripide tournée du grec en français (1549); de fapt, cercetarea literară n-o consideră o traducere propriu-zisă, ci mai mult o demonstrație asupra tuturor ritmurilor poetice aflate în circulație. Cam din același timp datează traducerea lui Ronsard, pe atunci student, a comediei *Plutus* de Aristofan. Piesa a fost reprezentată în cadrul școlii de către Ronsard și colegii lui, în fața magistrului Dorat. Nu ne întrebăm cu ce mijloace scenice a fost realizată, sau dacă jocul interpreților a fost la înălțime. Trebuie să subliniem, însă, c-a fost prima reprezentație clasică de teatru în Franța, în care nu se ținea seama de canoanele poeticii medievale. E tot ce trebuia, pentru ca încercarea să producă senzație, anunțînd o cotitură semnificativă în concepția dramatică de pînă atunci. Jean-Antoine de Baïf traduce în metru *Antigona*; în scurtă vreme el va deveni poet notoriu și cel mai bun traducător în versuri din secolul al XVI-lea.

Paralel cu clasicii sînt traduși și italieni. La un moment dat, raporturile dintre piesele italiene și cele franceze deveniseră atît de intime, încît în multe cazuri nu se mai putea distinge dacă aparțineau unei tabere sau celeilalte. Putem totuși menționa ca afirmări precise, deși ceva mai vechi, traducerea *Sacrificiului* (operă provenind din repertoriul academiei din Siena) a lui Charles Estienne (1543) și două traduceri ale *Presupușilor* de Ariosto, făcute prima în 1545 de către Jacques Bourgeois și cealaltă în 1552 de Pierre de Mesmes. Ceva mai tîrziu, în 1559, Mellin de Saint-Gelais transpune în limba franceză *Sofonisba* de Trissino; nu știm de ce autorul a ținut să traducă piesa in proză, lăsînd versul doar pentru părțile corului.

A existat și o influență spaniolă, însă mult mai mică decît cea italiană. Din dramaturgia iberică de pînă atunci, o singură piesă a putut constitui pentru francezi un model fecund și statornic: *Celestina* de Fernando de Rojas.

În 1549, inspirîndu-se în mod vizibil din acțiunea inițiată de Ronsard, încă de pe cînd acesta se afla pe băncile colegiului, Joachim du Bellay putea să scrie în *Défense et illustration de la langue française*, adresîndu-se scriitorilor: „În ce privește comediile și tragediile, dacă regii și republicile ar consimți să se restituie acestor genuri vechea lor demnitate, aceea pe care între timp le-au uzurpat-o farsele și moralitățile, sînt de părere c-ar trebui să lucrați și să vă dăruiți într-o asemenea direcție; dacă pentru îmbogățirea limbii voastre ați consimți să faceți aceasta, se știe în ce loc ar trebui să vă căutăți modelele!" Simțim, din acest apel, că teatrul vechi era condamnat și că un altul nou urma să-i ia locul. Du Bellay își îndeamnă contemporanii să se apropie de Sofocle și de Menandru, pentru ca apoi să-i reînvie în limba franceză.

5. Greutăți în calea începuturilor. Primele reprezentații

De la început, influențele schițate mai sus și-au recrutat partizani și susținători entuziaști, în special din rîndurile oamenilor instruiți, sensibili la ecourile vremii și la programele umaniste ale Renașterii. În schimb, asupra publicului mare acțiunea lor a fost ceva mai lentă. Această încetineală provenea printre altele și din faptul că n-a existat de la început o scenă con-

stituită, pe care noul repertoriu să poată fi reprezentat cu desfășurări largi, în văzul mulțimilor.

La începutul secolului al XVI-lea, în toată Franța funcționa un singur teatru ca instituție efectivă. Ne referim la teatrul instalat în Hôtel de Bourgogne, pe care îl întemeiaseră confrerii Pasiunii. Prin tot ce-l alcătuia, ca și prin întreaga lui tradiție, acest teatru era specializat în reprezentații medievale, mistere, moralități și farse. Era cu neputință, cel puțin pentru moment, ca această instituție îmbătrînită, deținînd monopoluri despre care credea cu suficiență că i se cuvin, să întindă vreo punte înspre noul repertoriu. Piesele clasice își aveau structura proprie, mult prea diferită de aceea a pieselor medievale, pentru ca deprinderile de gîndire și conformația profesională ale vechilor actori să li se poată adapta. În majoritatea lor, actorii Confreriei erau ignoranți sau aveau cel mult o instrucție elementară, făcută prin exercițiu și rutină. E greu să ni-i închipuim rostind cu pătrundere o tiradă clasică din *Antigona* sau din *Hecuba*, scandînd hexametri sau redînd prin mijloacele lor de expresie colorituri de legendă mitologică.

Existau greutăți similare și în ce privește publicul. Să nu uităm că spectatorilor contemporani unele mistere continuau să le placă. Publicul stăruia în criteriile lui vechi; o anumită inerție a tradiției și a deprinderilor lui sufletești îl împiedica să se despartă de acestea. Îi plăcea să regăsească în aceste reprezentații subiecte cu care era obișnuit, să participe la episoade tari, la momente de încordare alternînd cu scene vesele și licențioase, să asiste la montări fastuoase cu mașinării complicate și cu zeci sau sute de personaje; în sfîrșit, îi mai plăcea ca în atmosfera acestor reprezentații să resimtă o mișcare de mase, un freamăt comun, așa cum îl deprinseseră practicile și tradițiile medievale. Ce-i puteau oferi în schimb, aceluiași public, piesele noi, imitate după clasici? Întrucît — să zicem — l-ar fi putut interesa acele episoade lungi și monotone ocupînd cîteodată o singură scenă, cu discursuri prelungite, cu acțiune puțină, cu accente căzînd mai mult pe demonstrații și pe chestiuni de morală teoretică decît pe mișcarea personajelor ori pe dezvoltarea intrigii? Cînd știm în ce fel reprezentațiile medievale deprinseseră acest public să vadă desfășurîndu-se sub ochii săi scene spectaculoase de martiraje și răstigniri, de învieri și ridicări la ceruri, de treceri prin infern și purgatoriu, înțelegem că niște piese lineare, cu acțiune concentrată, cu episoade petrecute mai mult în culise decît pe scenă, nu puteau să-i pară decît fade și inexpresive. Atîta vreme cît mentalitatea comună era încă stăpînită de imagini ale hagiografiei creștine, ce interes putea să producă urmărirea pe scenă a unor personaje, fabule și legende din mitologia păgînă? Sînt contradicții de care trebuie să ținem seama, întrucît stăruiau în psihologia vremii. Publicul secolului al XVI-lea, deși aplecat spre emancipările timpurilor noi, era încă dispus să asculte și să aplaude repertorii medievale. Deocamdată, pregătirea lui pentru a urmări și a gusta reprezentații clasice se afla încă în fașă.

Era deci nevoie de o perioadă intermediară, pînă ce teatrul nou să-și facă drum în gustul și gîndirea publicului. Sub acest raport, teatrul de ama-

tori despre care am vorbit în capitole anterioare, susținut de profesori eruditi și de discipolii lor în unele colegii umaniste ale timpului, și-a adus partea sa de contribuție.

Înlăuntrul acestor instituții — la Paris, Bordeaux, Poitiers, Reims devenise aproape un punct de program ca în prezența unui public restrîns, format din personal didactic și din studenți, să fie reprezentate piese clasice de către colegieni. La început se programau numai piese în versiune latină; după puțin timp s-a trecut și la traduceri în limba franceză. Se tindea, prin aceastea, ca noile generații de studenți să se apropie de poeții clasici, să-și constituie din gîndirea și din arta acestora modele și, în genere, să se determine în cugetul acestor generații despărțiri cît mai pronunțate de formele învechite ale teatrului medieval.

Cît despre influența exercitată de curțile princiare și senioriale, aceasta a fost în Franța mai redusă decît în Italia. Se citează cazuri în care curțile franceze au sprijinit unele manifestări umaniste, inclusiv reprezentații de teatru. Cităm, cu titlu de informare: în 1548, cu prilejul unei vizite la Lyon a lui Henric al II-lea și a Caterinei de Medici, s-a jucat *La Calandria* lui Bibbiena; în 1559, la castelul din Blois, s-a reprezentat *Sofonisba* de Mellin de Saint-Gelais; în 1564, cu prilejul unei serbări de curte, ducele de Anjou (viitorul rege Henric al III-lea), sora acestuia, Margareta de Franța, precum și cîțiva mari seniori au interpretat la Fontainebleau o tragedie *Genièvre*; în 1566, în cadrul unei serbări date de cardinalul de Bourbon în onoarea lui Carol al IX-lea, s-au recitat egloge și s-a reprezentat tragedia *Lucrezia*, o pastorală și o mascaradă compuse de Nicolas Filleul, poet din Rouen, etc. Precizăm, însă, că multe din aceste manifestări nu porneau dintr-un sentiment profund de cultură, ci în bună parte dintr-o modă a vremii, aplecată în special spre forme italiene.

Sîntem totuși departe de constituirea unei arte noi, în sensul definitiv al cuvîntului. Repertoriile clasice întîmpină încă dificultăți. Entuziasmul din colegii era un entuziasm juvenil, care prin forța lucrurilor scădea după un număr de repetări în același cadru de școală și în aceeași notă programatică. Mulți dintre colegieni tînjeau după vechile repertorii, care în partea lor de divertisment îngăduit le prilejuiau libertăți și mușcături satirice la adresa autorităților universitare sau anumitor situații politice. Printre magiștri se aflau unii cu pretenții și aspirații de autori; și pentru aceștia, stăruirea la nesfîrșit în repertorii străine, clasice sau moderne, devenea incomodantă. Situația se va repeta și cu autorii propriu-ziși; după ce aceștia făcuseră o primă experiență în reprezentații închise de amatori, ar fi vrut acum să-și vadă creația trecînd pe seama unor interpreți mai avizați, capabili s-o reliefeze cu meșteșug și s-o popularizeze. În ce privește monarhii și seniorii care patronaseră la curțile lor diferite reprezentații clasice, nu este cazul de a-i numi protectori ai noii arte. I-au aplaudat pe Jodelle, pe Mellin de Saint-Gelais, pe Baïf, poate și pe alții; dar adesea aceste aplauze nu plecau dintr-o admirație sinceră pentru revoluția ce se începuse în teatru, ci dintr-o vanitate de curte.

Comediile, în genere, păreau mai puţin atinse de aceste dificultăţi. Ele erau ori traduceri din repertoriile italiene, ori piese originale construite în manieră italiană. Prin unele laturi se apropiau de farsele medievale, ceea ce făcea ca publicul de la Hôtel de Bourgogne să le accepte cu uşurinţă şi chiar să pară mulţumit de schimbările introduse.

În schimb, situaţia tragediilor e mai dificilă. Acestea se deosebeau profund de vechile mistere, atît ca structură, compoziţie, punere în scenă, joc al actorilor, cît şi ca atmosferă şi semnificaţie generală a spectacolului. Constituirea tragediei ca gen definit era deci o chestiune de timp, deoarece stăteau în faţă încă multe dificultăţi.

TEATRUL FRANCEZ AL RENAȘTERII (II)

TRAGEDIA

1. Teorii asupra tragediei

Paralel cu introducerea ei în repertoriile vremii, tragedia constituie subiectul mai multor speculații și dezbateri teoretice. E normal, întrucît genul își făcea apariția ca o mișcare de școală, susținută de magiștri și discipoli erudiți, unii dintre ei fiind și aut ri. Se discută mult: despre natura și regulile tragediei, despre orientarea subiectelor, despre ideile lor fundamentale, despre dispoziția generală a evenimentelor și episoadelor. Toate stăruiau activ în atmosfera timpului; le aflăm în dezbaterile de cenaclu dintre Ronsard și emulii săi, în discuțiile de școală dinăuntrul colegiilor, în preocupările noilor legislatori literari. Majoritatea tezelor și analizelor sînt propuse oral; cîteodată apar și în scris, alcătuind astfel mici tratate de poetică.

Ideile, în genere, sînt asemănătoare. Principalul model trebuie să fie tragedia greacă. Se cere noilor poeți să cînte în limba franceză idei și frumuseți asemenea celor din tragedia greacă *(„...chanter françoisement la grecque tragédie")*, făcîndu-și din aceasta o datorie. Cerința era grea. Cîți dintre cei care își propuneau să urmeze creația lui Eschil ori a lui Sofocle se puteau apropia cu adevărat de esența acestei creații? Știm că în compunerea și în reprezentarea dramelor clasice intrau o seamă de elemente și imponderabile caracteristice: un fond hieratic legat de sentimentul mitologic al destinului, implicații de patriotism fervent, o notă generală de euritmie produsă prin dans și mișcare, o atmosferă melopeică realizată prin rostirea muzicală a versurilor, o împerechere armonioasă între cadrul natural și simplitatea decorului, noblețe și demnitate în atitudini, costume și măști, evoluții liniștite ale corului ș.a. Deocamdată, fie și în proporții limitate, aceste trăsături nu puteau fi reeditate.

În scrierile lor, majoritatea noilor autori și doctrinari se mărginesc să reproducă sau să reconsidere ceea ce găseau în manuscrise sau ediții savante. De marea poezie a dramelor clasice, cu pulsația lor umană, cu înălțimea lor filozofică, cu viziunea lor de artă, rămîneau departe. Nu înseamnă, însă, că trebuie să-i nesocotim; încercările lor au constituit un pionierat, căruia creația clasică din secolul al XVII-lea îi va datora mult.

Tragicii greci pun condiții greu de îndeplinit. De aceea, în căutarea unui model clasic mai accesibil, numeroase priviri se vor opri asupra lui

Seneca. Tragediile acestuia, fiind scrise în latinește, puteau să fie citite mai cu ușurință. Nota lor dogmatică — susținută cu maxime, sentințe și disertații morale, adesea în stil declamatoriu — le dădea prioritate în atmosfera de studiu a colegiilor. Și în Italia, Seneca era prețuit; în programele de revenire la teatrul clasic era indicat ca model de preferință. Contribuiau și unele ecouri venite din Anglia, unde traducerile din Seneca se bucurau de ediții repetate și unde școala clasică pe cale de constituire vedea în acest autor o personalitate reprezentativă.

Poetica lui Aristotel e în atenția generală a noilor doctrinari care au nevoie de o autoritate clasică. Sub acest raport, manualul stagiritului este cel mai indicat. Aristotel, după notorietatea pe care o cunoscuse ca filozof în timpul scolasticii, începe să se impună acum ca legislator literar. E. Faguet, în lucrarea lui despre tragedia franceză din secolul al XVI-lea, afirmă că autoritatea lui Aristotel mergea atît de departe, încît — bineînțeles, cu o nuanță de umor — a fost supranumit „primul critic francez". Noii discipoli ai filozofului grec sînt zeloși; par dispuși să transforme în lege ceea ce acesta propusese doar ca principiu. Se tinde spre alcătuirea unui cod strict; devin din ce în ce mai riguroase chiar și prevederile în care Aristotel înțelesese să lase poetului o parte de libertate.

Într-un loc, referindu-se la durata acțiunii tragice, *Poetica* indică: „Tragedia trebuie să se străduiască pe cît cu putință să cuprindă acțiunea ei în durata unei revoluții a soarelui, sau în orice caz să nu depășească decît cu puțin această limită". La doctrinarii Renașterii franceze, recomandarea se transformă în dispoziție draconică, privind unitatea de timp. Sau un alt exemplu: luîndu-se ca temei fraza că „n-am avea dreptul să învinovățim pe Euripide de faptul că multe din tragediile sale se termină cu nefericiri", se ajunge la dispoziții stricte, cerînd tuturor tragediilor deznodăminte zguduitoare.

Ideile amintite mai sus stăruie contextual. Apar și încercări mai sistematice, menite să cristalizeze noi legi literare. Menționăm, în această privință, contribuțiile a doi doctrinari poetici: Julius Caesar Scaliger și Jean de la Taille.

Scaliger (1484—1558), medic și filozof, de origine italiană, și-a găsit principala sa vocație în lucrări literare. Se spune că era o natură vanitoasă, invidioasă și violentă, ceea ce l-a îndemnat să profereze injurii pînă și împotriva lui Erasm, principalul umanist al epocii. În 1561 apare la Lyon *Poetices libri VII*, operă de erudiție întinsă, dar concepută sub un unghi critic îngust.

Scaliger îl admiră cu fervoare pe Seneca, situîndu-l mai presus de Euripide, iar pentru Aristotel nutrește o devoțiune aproape fanatică; e gata să ridice la rang de lege chiar simple sugestii sau observații ale acestuia. Cuprinde totul într-o logică strînsă, cu tendința de a-și transforma concluziile în dogme. Cere ca subiectele și stilul general al tragediei să aibă notă gravă; impune ca personajele să fie de condiție înaltă, cu rezonanță legendară sau istorică; deznodămintele pot fi valabile numai dacă inspiră teamă. E necesar ca acțiunea să fie distribuită în cinci acte, fiecare terminîndu-se cu coruri. Pretinde ca din loc în loc semnificațiile umane ale acțiunii să fie concentrate în maxime și sentințe. Scaliger formulează o serie de reguli: acțiunea să aibă unitate, fabula să fie scurtă, intriga adusă pe scenă să

înceapă dintr-un punct cît mai apropiat de izbucnirea crizei. Privitor la durată, dă libertatea ca aceasta să ocupe între cinci și șase ore. Despre unitatea de loc nu se face nici o precizare; autorul urmează pe Aristotel, care trece această condiție sub tăcere.

Într-un loc, Scaliger fixează sentențios un principiu care a stîrnit numeroase comentarii: *trebuie să se respecte asemănarea.* I s-au atribuit, anume, două semnificații: Scaliger e mai puțin tributar decît în alte părți imitației după antici și regulilor de erudiție; de asemenea ia atitudine împotriva teatrului medieval, cerînd înlăturarea acestuia. Ne amintim că în teatrul medieval convenția se afla la ordinea zilei; cîteva mansioane atît și nimic mai mult, erau de ajuns pentru ca spectatorul să accepte trecerea dintr-un loc în altul sau dintr-o epocă în alta, eventual la distanțe geografice de mii de kilometri sau la distanțe istorice de secole și milenii. Înțelegem, deci, că prin acest principiu al „asemănării", această convenționalitate avea să primească amendări severe, pregătind desființarea ei.

Rămîne de discutat dacă mesajele cuprinse în *Poetica* lui Scaliger și-au atins sau nu ținta. Pentru moment, teatrul medieval — care avea încă numeroase susțineri în diferite prejudecăți și inerții ale vremii — nu putea fi doborît în întregime. Cîtva timp — am mai spus — acest teatru își va continua o existență diminuată, paralel cu noul repertoriu care își tăia drum radical în epocă. Teoria asemănării — cel puțin deocamdată — nu-și putea găsi partizani consecvenți decît în rîndurile oamenilor instruiți, care își formau judecata în spirit istoric. Cît despre publicul mare, era greu ca acesta, depărtîndu-se dintr-o dată de vechile lui deprinderi, să-și găsească afinități cu un program savant, pentru care nu avea decît cel mult o pregătire incipientă.

Oricum, încercarea lui Scaliger e caracteristică. Rezervele pe care ni le sugerează nu-i întunecă valoarea de document. Prin teoriile sale, tragedia n-a primit impulsuri noi, memorabile; totuși, știința cuprinsă în ele, într-un fel chiar tonul pedant al expunerii, au atras atenția asupra tragediei, arătînd că genul tragic comportă condiții și severități mai grele decît alte genuri. Nicolas Filleul, cu tragedia *Lucrezia*, și André Rivaudeau, cu *Aman*, apar ca discipoli ai lui Scaliger. Nu s-au impus nici unul, nici celălalt; însă, oricum, ca manifestări de epocă încercările lor rămîn semnificative.

Asupra lui Jean de la Taille vom reveni în analiza poeților tragici; pentru moment ne interesează ca doctrinar. Punctele sale de vedere sînt cuprinse într-o epistolă dedicatorie către principesa Henriette de Clèves, publicată în 1572 ca prefață la drama *Saul cel Furios*, sub titlul: *Despre arta tragediei.*

Autorul ia atitudine împotriva teatrului din vremea sa, constînd din supraviețuiri medievale (farse, moralități, mistere) și din tragedii de imitație antică sau italiană, tributare deopotrivă spiritului erudit din colegiile umaniste. O serie de epigrame — unele mai blînde, altele violente și malițioase — din partea introductivă pun în cauză nobili, curteni, retrograzi și adversari ai științei, reprezentanți ai colegiilor, partizani ai vechilor repertorii în teatru ș.a.

Jean de la Taille își constituie viziunea teoretică pe două idei directoare: pe de o parte dispreț total pentru drama populară, pe de altă parte

respect sacrosanct pentru Aristotel, Seneca și Horațiu. Gîndirea lui are puncte comune cu Scaliger: subiecte emoționante, personaje de condiție ridicată, începerea acțiunii din punctele ei majore (*„vers le milieu ou vers la fin"*), încheiere tragică, reînvierea corului, cele cinci acte. Sprijinind teoria asemănării, îi administrează totodată cîteva corectări, recomandînd să se evite aducerea pe scenă a episoadelor sinistre (morți, asasinări), pentru motivul că redarea lor aproximativă ar putea să producă o impresie de neadevăr și artificialitate. Acordă importanță intrigii, urmînd astfel de aproape pe Aristotel. Concepția lui despre tragedie este exigentă; consideră că prin toate elementele ei constitutive tragedia trebuie să dea dovadă de ordonanță strictă și de construcție solidă. Trebuie să cîștige și să stăpînească prin înlănțuirea faptelor spiritul spectatorului, aducîndu-l în situația de a înțelege că fericirea din momentul de față s-ar putea transforma pe neașteptate, în chiar clipa următoare, în nefericire. Faptele ce intră în compoziția acțiunii au de urmat un regim complex: trebuie să se întrepătrundă, să se conjuge, să treacă în umbră sau să răsară la timp în lumină, să se sprijine reciproc, realizîndu-se astfel o cît mai deplină convergență înspre deznodămîntul urmărit. Tragedia — care prin chiar natura ei este un gen concentrat — trebuie să evite faptele suplimentare, detaliile superflue, deci tot ce ar putea să dea acțiunii o desfășurare greoaie sau stagnantă. E necesar ca scenele să se înlănțuiască strîns în acte, așa încît fiecare act să reprezinte o unitate fermă în cuprinsul unei unități mai mari, drama ca atare.

În partea cea mai substanțială a doctrinei sale, ca o sinteză a tuturor celorlalte condiții, La Taille fixează regula unităților și cere cu hotărîre respectarea ei: „Se impune să reprezentăm acțiunea sau jocul într-aceeași zi, într-un același timp, într-un același loc". Ne amintim că teatrul medieval folosea sistemul „zilelor" *(journées)*, ceea ce făcea impracticabilă orice unitate de acțiune; dubla precizare *en un mesme jour, en un mesme temps* condamnă acest sistem. În ce privește unitatea de loc — *en un mesme lieu* —, istoria literară atribuie lui La Taille meritul de a-i fi dat prima formulare.

Cît ecou au avut, în perioada de constituire a teatrului clasic francez, aceste teorii? Părerile sînt împărțite. Se afirmă, pe de o parte, că autorii începuseră să le pună în aplicare cu mult înainte de a fi elaborate în sistem; e limpede, pe de altă parte, că recomandările lui La Taille, culminînd cu ideea că tragedia trebuie să exprime situații teribile și extraordinare ale vieții, au exercitat asupra lui Corneille o influență hotărîtoare.

2. Etienne Jodelle

Actul de naștere al teatrului francez a fost înscris de Jodelle prin reprezentarea *Cleopatrei captive*. Este prima dramă de proporții mai îndrăznețe, desprinsă de timiditatea încercărilor practicate pînă atunci în colegiile umaniste și construită cu o respectare aproape integrală a regulilor clasice.

Etienne Jodelle a trăit la Paris, între anii 1532 și 1573. Aparținea unei familii nobile, ceea ce îi dădea autorizarea de a purta titlul de Sieur du Lymodin. De la început a fost legat de Ronsard, devenind un membru activ

al Pleiadei. Se spune că avea o prodigioasă facilitate poetică, fapt care îi atrăgea admirația contemporanilor. Ronsard, în versuri avîntate, l-a sărbătorit ca pe un mare poet dramatic:

Et lors Jodelle heureusement sonna,
D'une voix humble et d'une voix hardie,
La comédie avec la tragédie.[1]

Reprezentarea primei sale tragedii, *Cleopatra captivă*, a însemnat un triumf. Piesa s-a jucat în 1552, întîi la Hôtel de Reims, apoi la Collège de Boncour. Întrucît în Confreria Pasiunii nu se găseau actori cărora să li se poată încredința noile roluri, poeții Pleiadei, toți tineri entuziaști, au luat aceste roluri pe seama lor. Autorul, care pe atunci avea doar douăzeci de ani, a reținut pentru sine rolul Cleopatrei. La premieră se afla de față și regele Henric al II-lea. Mărturii contemporane pretind că la reprezentația de la Collège de Boncour ferestrele erau aproape tapisate cu personaje ilustre și că porțile curții fuseseră luate cu asalt; curtea interioară era înțesată de elevi și de studenți. După reprezentație, Ronsard și discipolii săi l-au luat pe Jodelle la Arcueil pentru a-l sărbători. Aici, reeditînd un ceremonial antic ca pentru încununarea triumfătorilor, i-au cîntat un pean al victoriei și — ca în vremea lui Sofocle — i-au remis în mod simbolic un berbec încoronat cu flori. Adversarii, firește, priveau aceste manifestări cu sarcasm și ostilitate. Printre altele, acuzau Pleiada c-ar urmări să reinstituie păgînismul; mergeau cu ironia pînă la a deplînge și pe berbec, „biet animal sacrificat pentru atît de puțin lucru".

Cu prilejul unei recepții date la primăria din Paris în onoarea ducelui de Guise, Jodelle avusese ca sarcină organizarea decorului alegoric și a mascaradei. S-a întîmplat însă un accident, din cauza mașinistului care înțelesese greșit instrucțiunile: în loc ca la sunetele lui Orfeu să se miște munții, au început să bată... clopotele. Asistența, firește, a izbucnit spontan în rîs. Poetul și-a atras pe dată dizgrația regală.

Cu toate succesele și cu toată notorietatea de care s-a bucurat, Jodelle și-a încheiat viața în mizerie și uitare.

De la el ne-au rămas două tragedii: *Cléopatre captive* (Cleopatra captivă) și *Didon se sacrifiant* (Sacrificiul Didonei), precum și două comedii: *Eugène* și *La rencontre* (Întîlnirea). Asupra acestora din urmă vom reveni într-un capitol ulterior.

Ne oprim mai întîi asupra *Cleopatrei*, ca fiind cea mai caracteristică.

Piesa debuta printr-un prolog, menit să informeze pe rege despre episodul istoric petrecut între Marc-Antoniu și regina Egiptului. Autorul se adresează regelui în stil ditirambic, din motive de etichetă: „...pămîntul admiră măreția sfîntului vostru nume, marea vă consideră Neptunul ei, cerul se oglindește în desăvîrșirea gloriei voastre". Intriga aproape că lipsește. În primul act apare umbra lui Antoniu. După ce își povestește nefericirile și arată motivele care l-au împins la sinucidere, ordonă Cleopatrei să se omoare și ea, pentru a nu fi luată în cortegiul triumfal al lui Octavian.

[1] Și atunci Jodelle a făcut fericit să răsune,/ Cu o voce și umilă și îndrăzneață,/ Comedia și tragedia.

Cleopatra, recunoscînd că a pricinuit pierderea lui Antoniu, anunţă că pentru a nu fi dusă în captivitate e hotărîtă să-şi pună capăt zilelor. Slujitoarele ei devotate o povăţuiesc să îndepărteze acest gînd. Corul de femei — ale cărui cîntece încheie actul — deplînge pe regină, amintind de inconstanţa soartei omeneşti. Actul al doilea ni-l prezintă pe Octavian pierzîndu-se în digresiuni morale asupra morţii lui Antoniu şi temîndu-se ca regina captivă să nu-i urmeze exemplul. Corul, într-o revărsare de imitaţie şi de erudiţie clasică, evocă excesele orgoliului uman, citînd pedepsele pe care cerul le-a hotărît lui Prometeu şi lui Icar. În actul al treilea, Cleopatra, într-o ultimă încercare de a-şi obţine libertatea, îl întîlneşte pe Octavian şi îi declară că este gata să renunţe la toate bogăţiile sale. În actul al patrulea, după ce a fost respinsă cu necruţare de către învingător, Cleopatra îşi pregăteşte cu gesturi lirice sfîrşitul. Se duce la mormîntul lui Antoniu şi îşi ia rămas bun de la slujitoarele sale. Corul, stăpînit ca în dramele lui Sofocle de previziuni sumbre, deplînge moartea apropiată a reginei. Ultimul act dă prin gura unui corifeu descrierea morţii şi se încheie cu lamentaţii ale corului.

În raport cu celelalte încercări contemporane, drama lui Jodelle se impune prin prezenţa evidentă a unui plan: două acte de prezentare, un act intermediar în care creşte conflictul dramatic, un act de tensiune lirică şi, în cele din urmă, un act de relatare a deznodămîntului.

Publicul vremii a primit piesa cu entuziasm; astăzi, reprezentarea ei n-ar mai putea să ne emoţioneze. Am simţi-o rece şi anostă. Subiectul se reduce la moartea Cleopatrei. Nu întîlnim nici o combinaţie scenică, capabilă să dea episoadelor mişcare şi dramatism. Caracterele sînt şterse, convenţionale. Personaje puţine; acte scurte, compuse din cîte două-trei scene; multe intervenţii ale corului, denotînd însă un lirism superior celor din dialoguri; totul se desfăşoară prin relatări, potrivit regulilor. Abundă monologurile lungi, sentenţioase. Dialogurile, cu toate încrucişările lor de replici ascuţite, rămîn totuşi sterile şi artificiale. Efectul dramatic lasă de dorit. Nu vorbesc faptele, situaţiile, personajele, ci vorbeşte mai mult autorul, punînd pe seama evenimentelor un patos personal şi o pornire afectată spre sublim. Corul, care prin desele lui intervenţii devine pe alocuri excesiv, debitează emfatic reflecţii filozofice, unele de factură inedită, altele reprezentînd locuri comune sau banalităţi rostite cu solemnitate.

Sub raportul regulilor, Jodelle urmează de aproape tradiţia greacă. Se discutase mult, în epocă, dacă Aristotel în fixarea unităţii de timp s-a gîndit la ziua naturală sau la una convenţională. În controversa astfel deschisă, Jodelle se pronunţă clar pentru ziua de douăsprezece ore.

Didon se sacrifiant, cealaltă tragedie a lui Jodelle, compusă în 1558, împrumută subiectul din *Eneida* lui Virgiliu. Ca şi în *Cleopatra*, invenţia e minimă şi acţiunea lîncezeşte. Persistă un ton declamatoriu, încărcat de forme latine. Poetul face eforturi să dea operei sale amploare, vivacitate, şi în acelaşi timp să păstreze actelor şi personajelor proporţii fireşti.

Subiectul, totuşi, rămîne mediocru. Încă din partea introductivă a piesei ştim ce se va întîmpla: trădarea lui Enea, hotărîrea de a părăsi Cartagina, durerea Didonei ş.a. În asemenea condiţii e greu ca acţiunea să mai intereseze. Fatal, aceasta va intra într-un cerc de monotonie, de situaţii

fără relief: și explicațiile pe care și le dau cei doi amanți, și îmbarcarea lui Enea, și lungile lamentații ale reginei, în cele din urmă și relatările despre ultimele ei clipe. Toate actele sînt pline de pasaje elegiace și declamatorii. Dialogul nu progresează; cu excepția cîtorva momente vii, textul înșiră numai discursuri, multe de lungimi obositoare.

Stilul înregistrează cîteva îmbunătățiri, însă numai prin raportare la platitudinea frecventă din misterele medievale. Jodelle tinde spre noblețe și demnitate; aceasta, însă, nu-l scutește ca adesea să rămînă emfatic și neîndeajuns de limpede.

Ca reformator al scenei franceze, Jodelle are meritul de a fi renunțat la versificația savantă și complicată din scrierile medievale pentru a o înlocui cu una mai simplă. În *Cleopatra* a folosit doar două forme de vers: alexandrinul și decasilabul; în *Didona* s-a fixat la una singură: alexandrinul. În părțile rezervate corului n-a mai urmat această cale.

Nu există mărturii că *Didona* a fost reprezentată pe scenă. Știm, însă, că succesul din 1552 al *Cleopatrei* n-a avut urmări sensibile. O dată noutatea consumată, era greu ca niște tragedii în care două personaje convenționale erau puse să rostească emfatic tirade de zeci și sute de versuri, să poată reține interesul spectatorilor. Părea preferabil să fie citite. În adresările sale către public, Jodelle lăsase să se înțeleagă că adîncise pe Sofocle și Euripide și că tindea să reînvie arta lor. În realitate s-a apropiat de Seneca, singurul pe care l-a imitat propriu-zis. Seneca era prin excelență autorul indicat să impresioneze și să cucerească pe poeții formați în atmosfera de școală. Sentințele și declamațiile din tragediile sale scoteau în relief mari teze și frumuseți morale; dar prin latura lor programatică și nota lor de edificare filozofică erau făcute să se adreseze mai mult studiului și instrucției decît emoției dramatice.

Tragediile lui Jodelle păstrează și ele acest caracter didactic. Abundă în reflecții morale și efuziuni căutate; trec însă cu ușurință peste contrarietățile sufletului, peste lupta omului cu sine și cu soarta. Astfel, Jodelle insistă să prezinte pe Cleopatra ca pe o amantă credincioasă și ca pe o învinsă eroică; Shakespeare, dimpotrivă, va face din această eroină o femeie capricioasă și tiranică, o curtezană încoronată.

Sainte-Beuve, într-o judecată generală asupra poetului, afirmă că acesta ar fi putut să urce încă o treaptă pe scara creației literare, dacă limba în care a scris ar fi fost mai limpezită.

3. Jacques Grévin

Jacques Grévin aparține teatrului prin cîteva piese scrise în tinerețe. S-a născut în 1538, la Clermont en Beauvoisis, din părinți de condiție modestă. A făcut studii de medicină, publicînd încă în timpul lor un volum de teatru devenit celebru, deoarece cuprinde prima imprimare a unei tragedii franceze: *Jules César*. Discipol al lui Ronsard, se desparte curînd de acesta din cauza opiniilor lui religioase, într-un spirit de polemică, aproape de scandal literar. Părăsind poezia, Grévin se dedică medicinii și luptelor religioase, situîndu-se pe poziții protestante. Obligat să se expatrieze, merge

mai întîi în Anglia, apoi în Țările-de-Jos și în cele din urmă în Italia, unde va deveni medicul de casă al ducesei de Savoia. Moare tînăr, în 1570, la Turin.

Ne-au rămas de la el trei opere dramatice: tragedia *Jules César* și două comedii: *La Trésorière* (Vistiernica) și *Les Esbahis* (Speriații).

Jules César (mai exact: *Moartea lui Cezar*) este o imitație după tragedia latină cu același subiect de Marc-Antoine Muret. Construcția e împrumutată de la Jodelle. Primele două acte cuprind expozițiunea: ascultăm un lung monolog în care Cezar se prezintă pe sine, apoi asistăm la o scenă a conjuraților în care aceștia își pun planul la cale. Actul al treilea, rezervat peripețiilor, cuprinde nodul acțiunii; e singurul act cu mai multă mișcare dramatică. Asasinarea se petrece în pauza dintre actele III și IV. Actul al patrulea este ocupat în întregime de relatarea declamatorie a crimei. În ultimul act înregistrăm un singur fapt notoriu: proclamația conjuraților.

Sîntem încă departe de o artă tragică stăpînă cu adevărat pe mijloacele și sensurile ei. Însă, în raport cu ceea ce se produsese pînă atunci, inclusiv creația lui Jodelle, încercarea lui stabilește cîteva progrese reale, atît în susținerea actelor cu situații dramatice, cît și în zugrăvirea de caractere. Tonul continuă să fie sentențios; pe alocuri elocvența lui se umanizează cu accente demne și limpezi.

Rezumăm un episod. Calpurnia, soția lui Cezar, sub impresia recentă a unui vis sumbru, presimte că se va petrece o crimă. Imploră pe Cezar să nu meargă la senat, să rămînă acasă. Acesta, din afecțiune, este dispus să-i cedeze. Dar intervine Decimus Brutus, șeful conjuraților, amintindu-i cu perfidie că un conducător nu trebuie să dea semne de slăbiciune. Rugămințile femeii pentru preîntîmpinarea catastrofei și lamentațiile ei după ce a fost săvîrșit omorul sînt redate cu căldură, într-o notă de susținere interioară și de patetism comunicativ. La fel de sesizant răsună și accentele de triumf ale lui Brutus, ori energia îndurerată cu care Antoniu anunță soldaților omorîrea ilustrului comandant: „Și voi, bravi luptători, dați-vă seama cît rău vi s-a făcut! Priviți această togă însîngerată! Este aceea pe care cu puțin înainte o purta Cezar..."

Piesa lui Grévin, în totalitatea ei, nu convinge și nu emoționează. Simțim însă în ea anunțări semnificative, ceva de preludiu: subiect luat dintr-o lume istorică îndepărtată; acțiune concentrată, punînd în cauză un personaj care dezbate îndelung cu sine însuși; ciocniri dramatice între caractere ferme, stăpîne pe modul lor de viață și pe mijloacele lor de acțiune; un stil grav, nobil, energic, presărat cu maxime și sentințe, invitînd la reculegere ori reflecțiune morală. Găsim în acestea, desigur, reminiscențe din tragicii greci și latini, dar și ferestre deschise spre viitor, trepte spre noi agregări dramatice.

4. Jean de la Taille

Jean de la Taille, pe care într-un paragraf anterior l-am privit ca doctrinar al tragediei, numără printre scrierile sale și cîteva încercări dramatice. A trăit între anii 1540 și 1608, debutînd în literatură ca discipol al lui Ron-

sard și prieten al lui du Bellay. Ne-au rămas de la el două culegeri: în prima (Paris, 1572), figurează drama *Saul cel Furios*, precedată de studiul asupra tragediei; iar în cea de-a doua (Paris, 1573) tragedia *Les Gabaonites* (Gabaoniții).

Prima tragedie este concepută pe un subiect biblic, cum de altminteri apare și în titlu: *Saül le furieux, tragédie prise de la Bible, faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs tragiques*[1]. Asistăm la o reeditare a notei de fatalitate din tragediile antice.

Saul primește un ordin din partea divinității: să distrugă orașul Amalec, necruțînd nimic, case, oameni și animale. Dar nu execută ordinul în întregime; dintr-un act de clemență lasă în viață pe regele Agag precum și cîteva vite grase. Ca și în tragediile grecești, divinitatea se dovedește invidioasă, răzbunătoare. Saul nu se supune; va trebui, deci, să ispășească. Spiritul divin îi retrage ajutorul; pune stăpînire pe el spiritul cel rău. Se îndreaptă spre o pieire mizerabilă, încheind astfel în catastrofă o domnie care se arătase plină de promisiuni.

Saul, zbuciumat sufletește, își pune întrebări dureroase. Întrucît, prin actul său de clemență, a comis o crimă de neiertat? De ce nu i s-a lăsat o existență mediocră, în care să fi putut avea mai multă liniște? De ce i s-au dat atîtea onoruri, atîta putere asupra oamenilor, atîta strălucire, dacă trebuia să sfîrșească în prăpastie? Moare tragic, de propria-i mînă, după ce mai întîi asistase la moartea fiilor săi. Iar succesor îi va fi tocmai David, pe care înainte îl privise cu invidie și-l urmărise cu ură. Dar și fericirea lui David va fi umbrită. Acceptă coroana cu teamă, cu ezitare, stăpînit de gîndul că mărirea e precară și că la un moment dat cel mai puternic rege poate deveni un simplu instrument în mîinile voinței divine.

Caracterele sînt conturate prin eforturi atente, laborioase. Saul, personajul central, întrunește un complex de însușiri: vigoare, inițiativă, poezie. Fatalitatea care îi împresoară viața e redată cu pătrundere și în același timp cu discreție. Scenele în care Saul apare în ipostaze contradictorii ale existenței lui sufletești — cînd umilit, cînd ajutat, cînd mîngîiat de acea vrăjitoare din Endor pe care altădată o proscrisese cu violență — sînt conduse cu putere și fermitate, într-o gradare psihologică plină de nuanțe și de veracitate. David acceptă puterea cu un sentiment de teamă, deplîngînd în același timp soarta adversarului său prăbușit. Plutim într-o atmosferă de tristețe nobilă, pătrunzătoare, cu accente de adevăr psihologic, frumusețe poetică și demnitate tragică.

Situațiile neverosimile, cu desfășurări obscure, îngreunate, provin în bună parte din obstinarea autorului de a păstra regulile.

În ce măsură, în compozițiile sale tragice, Jean de la Taille și-a realizat doctrina? Răspunsurile variază. I se recunoaște, unanim, c-a izbutit să respecte regulile. A atacat subiectele din miezul lor, oferind astfel spectatorilor „plăcerea de a le descifra singuri începutul". În ce privește intriga, La Taille s-a arătat mai puțin consecvent; nu găsim în ea vigoarea și fermitatea pe care le-a propovăduit ca doctrinar. Autorului nu i-a lipsit instinctul

[1] Saul cel Furios, tragedie luată din Biblie, compusă după arta și meșteșugul vechilor autori tragici.

dramatic; i-au lipsit, însă, experiența și meșteșugul propriu-zis de teatru. Ca legislator literar a manifestat spirit de inovație; ca autor a stăruit pe aceeași linie cu contemporanii săi, tributari cu toții aceleiași maniere.

Găsim și elemente despre care La Taille nu face mențiune în *Arta tragediei*. Ne gîndim, anume, la fondul de filozofie dramatică pe care l-a pus în piesele sale, la unele scene de frumusețe sesizantă și răscolitoare, la precizia și energia cu care a zugrăvit caracterele principale, la măreția liniștită a unor situații și atitudini, la vibrarea patetică inclusă în atîtea versuri și pagini, în sfîrșit la acea considerare demnă a creației tragice, plină de un respect tăcut și de o presimțire înfiorată a dramei omenești.

5. Robert Garnier

Istoria și critica literară văd în Robert Garnier figura de apogeu a creației tragice franceze în secolul al XVI-lea.

Poetul s-a născut în 1545 în localitatea La Ferté Bernard și a murit în 1590 la Mans. A făcut studii juridice la Toulouse, pe baza cărora a fost primit ca avocat al Parlamentului din Paris; a exercitat la Mans funcțiuni de consilier și de locotenent criminal, pentru ca în cele din urmă, revenit la Paris, să funcționeze ca membru în Marele Consiliu. În această din urmă calitate a fost nevoit să se amestece în mișcările Ligii, într-o măsură mai mare decît ar fi vrut. Faptul merită reținut, întrucît i-a influențat de aproape o parte a creației dramatice.

S-a făcut cunoscut publicului printr-un volum de versuri, *Plaintes amoureuses*, cuprinzînd mai cu seamă elegii și sonete. Dar principala notorietate i-au adus-o tragediile, compuse și publicate între anii 1568 și 1583. Încă de la început a fost aplaudat și admirat, atribuindu-i-se fără rezerve titulatura de „cel mai mare poet al secolului". „Piesele lui — spune Ronsard — au găsit scena franceză de brad și au făcut-o de aur." S-ar putea ca entuziasmul contemporanilor să fi fost determinat și de faptul că unele piese păreau inspirate din frămîntările politice ale vremii și făceau aluzie evidentă la acestea.

Opera sa dramatică numără opt tragedii: *Porcia* (1568), *Hippolit* (1573), *Cornelia* (1574), *Marc-Antoniu* (1578), *Troada* (1578), *Antigona* (1579), *Sedecias* (sau *Evreicele*, 1580) și *Bradamante* (1580).

Intențiile poetului au avut în vedere drama greacă; practic, însă, s-a condus după Seneca. Din loc în loc apar și imitații după Sofocle și Euripide. Faptul, însă, nu prezintă concludență. În studiul său asupra teatrului francez din secolul al XVI-lea, Sainte-Beuve observă că influența lui Seneca reprezintă un fapt-cheie, în destule puncte constitutive ale literaturii franceze vechi: Montaigne, Malherbe, Guez de Balzac, Corneille ș.a. Avem dovezi peremptorii că Garnier i-a cunoscut pe greci; a recurs totuși la Seneca, probabil pentru că felul de a compune al acestuia îi părea mai precis, mai convingător, iar tonul mai grav și mai sonor potrivit pentru a crea în cugetele vremii stimulări și adeziuni mai sigure.

Piesele lui Garnier sînt de valoare inegală. Primele — *Porcia*, *Cornelia*, *Hippolit* — se situează mult sub celelalte. Dau impresia de elogii dialogate,

cu punctări de mare oratorie. În celelalte acţiunea dobîndeşte un relief mai pronunţat, procedeul dramatic devine mai amplu şi mişcarea se precizează. Poetul evită de a se cantona într-o formulă statică, repetată *ne varietur* de la o dramă la alta; tot timpul caută, încearcă, resimte îndemnul perfecţionării. Garnier îşi dă seama că tragedia, pe deasupra rigidităţii ei aparente, trebuie să se sprijine pe fonduri umane şi artistice, în care neîncetat să pulseze supleţe, viaţă, mişcare. S-a străduit cît a putut să-şi îmbunătăţească procedeele poetice; dacă n-a reuşit îndeajuns, e pentru că autorului dramatic i-a lipsit un meşteşug necesar, o experienţă majoră: aceea a scenei.

O primă manieră a lui Garnier ni se înfăţişează în *Porcia*. Drama a fost concepută în toiul unor lupte civile şi religioase; de aici şi indicaţia pusă de autor în titlu: „Tragedie franceză cu coruri, reprezentînd războaiele civile din Roma, de natură să zugrăvească multele calamităţi ale acelei epoci". Ca plan general, regăsim în ea forme şi reliefuri asemănătoare cu cele din *Cleopatra* de Jodelle.

În primul act, Megera — una dintre cele trei Furii — îndeamnă Roma la discordii civile, bucurîndu-se cu o plăcere infernală de ororile petrecute şi de cele care se pregătesc. Corul deplînge veşnica instabilitate a lucrurilor omeneşti şi situaţia în care a fost împinsă Roma. În actul al doilea apare Porcia, soţia lui Brutus şi fiica lui Cato. Îndurerată de soarta Romei, imploră Parcele să-i întrerupă firul vieţii. Doica sa, îngrijorată, încearcă s-o abată de la gîndul ei funest. Într-o primă intervenţie corul face elogiul vieţii campestre; într-o alta se înfioară de zvonul că Brutus, învins, s-ar fi omorît şi imploră pe zei ca această veste să nu se confirme. Actul al treilea e străbătut de un suflu dramatic mai pronunţat. Filozoful Areu disertează îndelung asupra relelor în care a alunecat lumea, regretă vîrsta de aur a omenirii şi încearcă să-l determine pe Octaviu la mai multă clemenţă faţă de cei învinşi. Dar acesta rămîne inflexibil, cerînd ca răzbunarea morţii lui Cezar să fie dusă pînă la sfîrşit. Triumvirii — Octaviu, Lepidus, Marc-Antoniu — hotărăsc să-şi împartă lumea. Într-o izbucnire lirică, corul admonestează pe Jupiter că se ocupă de astre şi de anotimpuri, în loc să se aplece cu mai multă iubire asupra soartei mizerabile pe care a rezervat-o făpturii umane. În actul al patrulea se confirmă moartea lui Brutus. Porcia e hotărîtă să-şi pună capăt zilelor. Corul învinovăţeşte pe zei pentru felul cum tolerează ca atîţia oameni buni să fie nefericiţi, în vreme ce atîtor răi le îngăduie triumfuri. Ultimul act, foarte scurt, este aproape lipsit de acţiune. Doica, după ce a povestit corului în ce chip s-a sinucis Porcia, îşi înfige şi ea un pumnal în inimă, nevrînd să supravieţuiască stăpînei sale. Corul, în lamentaţii sfîşietoare, evocă nefericirile celor două victime.

Autorul denotă stîngăcii, şi în ştiinţa de a combina situaţii, şi în reliefarea caracterelor. Eroina principală apare doar în două acte; mai mult, într-unul nu face altceva decît să asculte o lungă relatare asupra morţii lui Brutus. Nesfîrşite discuţii politice între personaje noi, neintegrate logic în desfăşurarea acţiunii (Octaviu, Marc-Antoniu, Lepidus, Ventidius), umplu actele cu un material fără putere dramatică. Se stăruieşte în preliminarii, parcă sub o teamă de a se ataca acţiunea propriu-zisă. S-a şi spus — cu malitie, nu fără adevăr — că piesa lui Garnier se compune din „patru exoduri şi o concluzie" şi că „asistăm la deznodămînt înainte ca tragedia să fi început".

Celelalte drame, cu variațiuni mai mult sau mai puțin caracteristice, reeditează planuri și tendințe asemănătoare.

Evreicele (Les Juives sau *Sedecias)*, considerată drept cea mai bună dramă a lui Garnier, tratează un subiect din istoria biblică. Sedecias, regele Iudeei, s-a revoltat împotriva lui Nabucodonosor, nesocotind astfel ordinul divinității. Drama zugrăvește teribilele suferințe ale evreilor, după pedepsirea și căderea în captivitate a ultimului lor rege.

Și aici acțiunea înaintează greu, cu lungimi inutile și ocoluri obositoare. Interesul stagnează; bănuim de la început că Nabucodonosor îl va pedepsi necruțător pe Sedecias. De-a lungul a două acte — cele de mijloc, care ar trebui să constituie miezul acțiunii — nu se ivește nici o peripeție, nici un episod-cheie capabil să înnoade și să susțină o intrigă. Personajele nu se afirmă, în întîlnirea lor nu țîșnesc conflicte și lupte, ci rămîn uniform la o singură atitudine, împiedicînd astfel constituirea unei evoluții. Profetul stăruie invariabil în credința sa arzătoare și imperativă; Amital se obstinează fără ieșire într-o durere tragică; Sedecias se supune cu încredere și resemnare sublimă voinței divine; Nabucodonosor stăruie pînă la sfîrșit în cruzimea manifestată din primul moment.

Aceste stîngăcii se compensează în parte prin mișcarea creată de bogăția, ingeniozitatea și frumusețea stilului. Poetul știe să alterneze momente sentențioase cu imagini simple și pitorești; dă descrierilor culoare și relief; conduce dezvoltările cu forță, elocință și patetism. Realizează tablouri ample, de efect dramatic: Sedecias, puțin timp după ce asistase la martiriul copiilor săi, înaintează orb pe scenă; în loc de ochi are două caverne, din care se preling încă dîre de sînge. Sînt puse să se confrunte două caractere feminine: regina, soția lui Nabucodonosor, natură blîndă, caritabilă, păstrînd față de soțul său o admirație temătoare, și Amital, mama lui Sedecias, nobilă și impunătoare în tristețea ei, înfrîngîndu-se pe sine pentru a implora tiranului și soției sale puțină clemență pentru nepoții ei. Peste toate aceste scene plutește un suflu înalt, justificînd apariția profetului și dînd personajului o notă de măreție.

Dintre cele opt piese rămase de la Garnier, *Bradamante*, atît ca structură cît și ca finalitate, se deosebește sensibil de celelalte. Încă din *Troada* și *Antigona* autorul începuse să se abată de la regulile exegetice ale tragediei; perseverînd în această tendință, Garnier părăsește tonul grav al tragediei și se îndreaptă spre subiecte mai agreabile, cu trăsături comice și romanești.

Subiectul nu mai e luat din texte clasice, ci din poemul lui Ariosto, *Orlando furioso*, în care Bradamante este personaj de seamă. Nota solemnă din celelalte piese se estompează, pentru ca în locul ei să-și facă drum un motiv cavaleresc, punctat cu elemente comice. Corul a dispărut; faptul contribuie ca în atmosfera generală a piesei să intervină o notă de destindere. Autorul consideră opera drept o *tragicomedie;* denumirea e potrivită și prin ea se marchează o formă de trecere înspre teatrul secolului al XVII-lea.

Bradamante, luată în general, e o piesă agreabilă, cu intrigă ingenioasă, cu episoade îndrăznețe. Nu ne mai aflăm printre zeități și eroi din Olimp; locul acestora e luat de Carol cel Mare și de paladinii lui, Renaud și Roger. Și aici, monologurile și discursurile abundă; în schimb, multe artificii tragice

s-au atenuat; episoade care altădată s-ar fi petrecut între culise sînt aduse sub ochii spectatorilor; personajele nu se mai succed într-o simplă defilare lineară, ci se încrucișează, intră în conflict.

În primul act aflăm dintr-o convorbire între Carol cel Mare și ducele Aymon că acesta din urmă intenționează să căsătorească pe fiica sa Bradamante cu Leon, moștenitorul tronului bizantin. Dar Bradamante iubește pe Roger, și acesta îi împărtășește dragostea; împăratul, pe de altă parte, a hotărît ca mîna Bradamantei să fie acordată cavalerului care o va învinge în luptă. Actul al doilea e mai substanțial. Renaud, fratele Bradamantei, intervine pe lîngă tatăl său în favoarea lui Roger. Dar bătrînul se înfurie; doar slăbirea puterilor îl împiedică să riposteze și într-altfel. Bradamante își implora mama, pe care o convinge. Actul al treilea conține o succesiune inegală de scene, unele dramatice, altele cu aplecări spre comedie. Facem cunoștință cu Leon și Roger, cei doi pretendenți. Nu-și cunosc intențiile. Leon crede că Roger va lupta pentru el din recunoștință, pentru că într-o bătălie i-a salvat viața. Roger își deplînge soarta; va trebui să renunțe în favoarea altuia la ființa pe care o iubește mai mult. Începe lupta. Roger, îmbrăcat în armura lui Leon, e hotărît să pareze loviturile, nu să și atace, iar Bradamante pusese condiția să fie învinsă, știind că singurul în stare să se măsoare cu ea în luptă este Roger. Pasajul care relatează lupta dintre Bradamante și Roger, deși excesiv de lung, are vioiciune, pitoresc și gradare. Comportarea paladinului e redată cu abilitate și culoare. Onoarea i-ar cere să-și învingă adversara; dragostea îi comandă s-o cruțe. Bradamante, contrariată de rezistența întîlnită, se îndîrjește să învingă. Dar tocmai această îndîrjire îi ia stăpînirea de sine, făcînd-o să eșueze. Își aruncă scutul, apucă spada cu amîndouă mîinile și începe să lovească în armura adversarului ca într-o nicovală. Eforturile ei sînt zadarnice. Carol cel Mare închide lupta, declarînd că Leon, principele bizantin, a cîștigat mîna Bradamantei. În actul al patrulea, Marfisa, sora lui Roger, pledează pentru acesta. Demonstrează împăratului că logodna Bradamantei cu Roger nu poate fi desfăcută în absența acestuia. După ce rivalii se împacă, drama e ca și sfîrșită; actul al cincilea rămîne de fapt superfluu. Leon descoperă gestul de generozitate al cavalerului care luptase în numele său; se dă la o parte, cedîndu-i mîna Bradamantei, pe care o merita cu adevărat.

Piesa poate părea superficială, cu legături șubrede și motivări minore. Garnier rămîne departe de modelul lui, Ariosto, în ce privește arta acestuia de a doza cu finețe și pătrundere nuanțele simțirii și ale situațiilor. De aici, mulțimea de exagerări supărătoare în partea tragică ca și în partea comică a subiectului. În ansamblu, însă, piesa alcătuiește o realizare agreabilă, bogată în versuri colorate și sentențioase. Aymon și Beatrix aduc o notă comică prin caracterele lor opuse. Aymon e măgulit la gîndul că va deveni socru de viitor împărat; nu-l interesează fericirea fiicei sale, ci calculele lui de zgîrcit. Beatrix, soția lui, e o natură mai afectivă și ezitantă; promite soțului că va încerca să-i convingă fiica, iar pe aceasta o asigură că-i va îndupleca tatăl. Între violența unuia și disperarea celeilalte nu știe cum să se descurce, ce să riposteze.

Publicul vremii a primit piesa cu însuflețire. Deocamdată, pretențiile acestui public erau modeste. Nu cerea ca acțiunea să decurgă strîns, ca situațiile și caracterele să fie motivate; se mulțumea cu frumuseți de limbaj, cu

declamații de efect. Dar *Bradamante* rămîne interesantă, prin felul cum anunța și, pînă la un punct, cum definea un gen nou. Garnier e un poet de vocație. Adesea, într-adevăr, are o verbiozitate pedantă, oratorică; găsim totuși multe versuri frumoase, cu mișcare, cu strălucire, cu înălțime și, mai ales, cu un sentiment bogat al ritmului liric, capabil să facă treceri artistice de la registrul grav al unei sentințe la muzica fluidă a unei simțiri inefabile.

Spicuim:

Qui meurt pour le païs vit éternellement[1]
(*Porcia*, actul II)
Et quel plus grand honneur sçauroit-on acquerir
Que sa douce patrie au besoing secourir?[2]
(*Troada*, actul I)

Piesele lui Garnier au acțiune săracă. Explicația stă, printre altele, și în concepția autorului, în măsura în care acesta postula de la început o anume imobilitate scenică. Pentru poet — ca și pentru mentalitatea epocii — tragedia nu trebuie să însemne o acțiune, cu episoade și gradări care să ducă la un deznodămînt, ci mai mult o expunere de situații și sentimente puternice, o declarație patetică de frămîntări și suferințe omenești. Nu e nevoie, numaidecît, ca spectatorul să urmărească o intrigă; principalul e ca acesta să poată contempla și să se poată emoționa în fața unor nefericiri ale vieții.

Tragedia clasică urmărea ca prin desfășurarea acțiunii să se rezolve o problemă morală. Vom regăsi această idee în creația tragică din secolul al XVII-lea, bineînțeles cu registre și moduri de expresie noi. Între aceste date, piesele lui Garnier reprezintă un punct intermediar. Ca fenomen literar și ca document istoric înscriu o pagină cuprinzătoare, caracteristică.

6. Manifestări de declin

Jodelle, Grévin, La Taille, Garnier — ca să nu-i numim decît pe promotorii curentului — au încercat să impună în teatru o reformă esențială. Dar încercarea lor n-a putut merge decît pînă la jumătatea drumului. S-au luminat unele orizonturi, s-au pus premise noi, s-au produs chiar și zdruncinări importante în formele și tradițiile stăpînitoare pînă atunci, dar toate acestea numai ca începuturi. Teatrul scolastic decăzuse demult din vechea lui suveranitate; dar pînă să se găsească o formulă nouă, care în totalitatea ei să corespundă progresului înfăptuit prin creșterea puterii regale în defavoarea celei papale, ca și transformărilor de mentalitate obținute prin ideile și acțiunile umaniste, era încă nevoie de stăruiri, de prospecțiuni clarvăzătoare, de încercări repetate.

Așa se face, deci, că atît la contemporanii lui Garnier cît și la urmașii săi imediați întîlnim o situație mai degrabă de haos și regres decît de înaintare. Ce-am putea găsi, anume, în *Gaspard de Coligny* ori în *Pharaon* de Chan-

[1] Cine moare pentru țară trăiește veșnic.
[2] Ce altă cinste am putea să dobîndim/Decît să ne ajutăm patria în pericol?

telouve, în *Adonis* de Guillaume de Breton, în *Holopherne* de Adrien d'Amboise, în *La Franciade* a lui Godard, în *Esaü le chasseur* de Behourt sau în atîtea alte opere, în atîția alți autori, de care știm că epoca era plină? Peste tot, aceleași și aceleași lucruri, într-o neputință vădită de a ieși dintr-un manierism static, de a se regenera: compoziții ordonate, conduse cu strictețe după reguli reci, uscate, necomunicative; o acțiune minimă, uneori înnodată cu stîngăcie, alteori împinsă în unghiuri sau situații neverosimile; succesiuni excesive de monologuri retorice, de lamentații afectate, de poze tragice, de vise fatale, de extravaganțe pedante, de artificii ș.a.

Cu trilogia sacră a lui Pierre Mathieu *(Esther, Vasthi, Aman)* s-a părut, o clipă, că ne aflăm în prezența unei opere interesante. Curînd, însă, această impresie s-a spulberat. Autorul a folosit tot aparatul tragic, dar nu pentru a dezbate o problemă morală sau a pune în lumină contradicții grave ale vieții, ci pentru aluzii palide la corupțiile curții și pentru cîteva lecții amare de conduită, date principilor.

Impresia de haos și declin mai este întreținută și prin anume eludări ale regulilor în diferite creații dramatice ale timpului. Jean de Baubreuil, de pildă, își manifestă în 1582 dorința de a se elibera de regula „superstițioasă" a unităților; Pierre de Laudun d'Aigoliers, în 1597, cere ca regula celor douăzeci și patru de ore să fie îndepărtată, neavînd sens; La Fresnaye, într-o *Artă poetică* apărută la începutul secolului al XVII-lea, se ridică împotriva tendinței de a da dramelor numai deznodăminte triste; Jean de Hays, în 1598, dă la iveală o tragedie, dar nu în cinci acte, ci în șapte; etc. Garnier, în *Bradamante*, își luase și el o seamă de libertăți, dar nu dintr-un spirit de frondă sau dintr-o dorință afectată de originalitate. Unele din încercările amintite porneau fie din amestecuri labile de criterii, fie din diletantism reformator; și într-un caz și în celălalt ele exprimau situații de criză ori de confuzie literară.

Din pretențiile de independență ale unor poeți contemporani, unite cu ideile lor privitoare la libertatea imaginației artistice, s-a născut un tip de dramă aparte, emancipată de reguli *(drame irrégulier)*.

Să aruncăm mai întîi o privire asupra unei piese ciudate: *Le Jugement divin* (Judecata divină). A fost compusă în 1584 de Du Monin, medic și teolog, stăpînit atît în știința lui erudită cît și în aplecările sale poetice de o notă mistică, tenebroasă. Întîlnim o acțiune greoaie, complicată, aproape imposibil de urmărit. Celtul, vasal al împăratului Teodiceu, cere acestuia favoarea de a primi vizita principesei Igina. Teodiceu consimte. Ajunsă în Galia, Igina este reținută ca prizonieră; Celtul declară c-o va elibera dacă i se ridică vasalitatea. Împăratul însărcinează pe ambasadorul Limonart să-i salveze fiica. Misiunea lui, însă, rămîne fără succes. Împăratul o trimite atunci pe amazoana Peste, care, împreună cu Autan, ca aghiotant, trebuie să-l pedepsească pe Celt. Li se recomandă să cruțe *„le canton des Aristes et des Contrides"*, ca fiind un ținut al „oamenilor de bine". Peste și Autan nu respectă pe nimeni și nimic. Ba, încă, Autan încearcă să-și exercite asprimea și asupra Iginei. Căpitanul Aquilon primește ordin să-i reducă la tăcere pe cei doi răzvrătiți. Igina este salvată. Palidă și slăbită, tatăl său abia o recunoaște. Aquilon îl ucide în luptă pe Autan. Într-un ultim episod, personajului Peste i se zdrobește capul.

Pe de o parte, ne aflăm în plină moralitate medievală, gen secolul al XV-lea, cu personaje alegorice concepute în manieră scolastică: împăratul Teodiceu este Judecata divină; împărăteasa Pronoance — Providența; ambasadorul Limonart — Foametea, Războiul; secretarul Dagan — Fortificația; Igina, fiica lui Teodiceu — Sănătatea; Celtul, vasalul lui Teodiceu — Poporul francez; supușii lui Teodiceu, Aristes, Contrits — Oamenii de bine; Autan — Vîntul de Sud; Euchin, servitorul Penitenței — Rugăciunea, Făgăduința; Aquilon — Vîntul aducător de sănătate. Pe de altă parte, autorul — care este un poet erudit, încărcat de reminiscențe din Sofocle și Euripide — își distribuie alegoria în cinci acte și intervine în acțiune cu coruri de școlari și de artizani, preocupîndu-se tot timpul să realizeze linie și expresie clasică.

Amestecul e bizar, prezumțios, neconcludent. În mentalitatea autorului stăpînește o stare de confuzie, în parte datorită tinereții și lipsei lui de experiență (a murit la vîrsta de douăzeci și șase de ani), în parte reieșind din obstinația lui pedantă de a lega poezia cu erudiția. Sainte-Beuve admonestează opera și autorul cu aprecieri necruțătoare: „Acest Du Monin este în toată puterea cuvîntului produsul cel mai monstruos pe care l-a dat la iveală încrucișarea școlii lui Ronsard cu aceea a lui Du Bartas".[1]

Menționăm, din aceeași categorie, și alte opere.

Comédie françoise intitulée l'Enfer poétique (Infernul poetic, 1585) a lui Benoît Veron, *„Maître ès arts et recteur aux écoles de Saint-Chaumond"*, desfășoară de-a lungul a cinci acte în versuri un dialog al morților grupați în două tabere: o tabără a „marilor păcătoși" (Alexandru cel Mare, Mahomet, Neron, Epicur, Cresus, Heliogabal și Sardanapal) și o tabără a „marilor înțelepți" (Diogene, Codrus, Socrate, Solon, Pertinax, Pitagora și Hipolit).

Tragédie nouvelle dite le petit rasoir des ornements mondains (Tragedie nouă supranumită mic cuțit pentru curmarea podoabelor lumești), publicată în 1588 de către un călugăr franciscan, Philippe Bosquier de Mons, amestecă în mod anarhic, într-o totală ignorare a regulilor, elemente de moralitate și de mister medieval cu altele de dramă clasică. Întîlnim personaje divine și profane: Trinitatea, sfînta Elisabeta de Ungaria, prințul Alexandru de Parma, seniori, metrese, eretici, burghezi ș.a. Unii vorbesc ca în Biblie, alții ca în versurile lui Horațiu sau ca în viața obișnuită. Totul se mișcă prolix, fără adevăr și unitate. Există însă și o parte bună, semnificativă: aceea că prin toată această aparatură urma să se demonstreze că relele ce bîntuiau în Țările-de-Jos proveneau din viața de lux și de galanterie a celor bogați *(„bragards pompeux"* și *„dames pompeuses")*.

La Machabée, compusă în 1596 de către Jean de Virey, Sieur de Gravier, deși cuprinde un singur act, își situează acțiunea alternativ în două locuri: în casa Macabeilor și în palatul lui Antiochus. Cei șapte martiri sînt aduși pe scenă, pentru ca torturarea să aibă loc cu detalii sub ochii spectatorilor, într-o notă de și mai mare cruzime decît în reprezentațiile din secolul al

[1]Poet francez (1544—1590), înzestrat cu mari însușiri artistice și în același timp excesiv în imitația grecilor și a latinilor, în afectările lui stilistice și în aplecările sale spre bizarerie și singularitate.

XV-lea. Cităm, ca document, următorul ordin dat de rege, și care urma să fie executat pe scenă:

Ouvrez-lui l'estomac, car je veux qu-on lui voye
Le poumon, intestins et les lobes du foye;
Et puis que chacun prenne à sa main un couteau,
Du col jusques aux pieds pour lui ôter la peau.[1]

Lista astfel deschisă poate continua cu opere una mai hibridă decît cealaltă. *Philanaire, femme d'Hippolyte*, drama lui Claude Rouillet, deși publicată în limba latină (1556), pare mai mult o moralitate medievală decît o dramă de inspirație clasică. În *Akoubar ou la Loyauté trahie* (Acubar sau loialitatea trădată, 1586), autorul, Du Hamel, avocat la Parlamentul din Normandia, își alege un subiect cu sălbatici din Canada, dar pentru a se afla în gustul Renașterii folosește coruri și desfășurări largi, ca și cum ar mînui personaje legendare sau istorice. Mai caracteristică decît acestea este *Lucelle* (1576), piesa lui Louis le Jars, într-atît de prețuită de Ronsard, încît acesta pretindea că i s-ar cuveni o dublă cunună: una tragică și una comică. Autorul compune în proză, motivînd aceasta prin datoria teatrului de a zugrăvi viața prin procedee cît mai naturale. „Iregularitatea" în cauză nu constituie o excepție; de altminteri o vor practica în special poeții comici, printre care avem de citat pe Larivey și pe Molière. Ce duce însă la efecte stranii este o notă generală de conglomerat, pe alocuri aproape de nesuportat. Piesa amestecă materialuri și stiluri diferite, neizbutind să ordoneze și să discearnă elementele tragice de cele bufone, cele patetice și romanești de cele austere, cele simple și naive de cele solemne și pedante.

Pe marginea acestor inventarieri înțelegem că iregularitățile nu răsăreau dintr-o concepție nouă de artă, nici dintr-o emancipare fermă față de tradiții și canoane, care de altminteri erau în bună parte prăbușite, ci mai degrabă exprimau o stare incertă de căutări și inițiative. Exista un curent reformator; deocamdată, însă, mișcările acestuia pluteau în contradicții și incertitudini. Epoca se zbătea între criterii oscilante; busola ei — cel puțin în direcția creației dramatice — funcționa defectuos. Teatrul medieval fusese răsturnat, în ideea lui ca și în multe din manifestările sale; un altul, care să-l înlocuiască, nu se constituise încă. La începutul perioadei, curînd după prima jumătate a secolului al XVI-lea, drumul spre o dramă nouă de inspirație clasică se anunțase în mod promițător, prin creații ca acelea ale lui Jodelle, La Taille și Garnier. Au urmat însă abateri de tipul celor amintite, într-un termen neașteptat de scurt. Fenomenul nu dispunea încă de consolidări în adîncime; tendința reprezenta mai mult o modă și o demonstrație decît o conștiință de artă bine definită. Secolul al XVI-lea se dovedise propriu pentru a lichida teatrul medieval, dar nu și pentru a crea teatrului francez o formă nouă. La sfîrșitul secolului, acest teatru dădea semne de dezintegrare. Abia în secolul următor, prin maturizarea unor condiții sociale, prin exegeza lui doctrinară și prin poetica lui severă, va fi cu putință ca drama franceză a Renașterii să-și găsească o destinație sigură.

[1] Despicați-i pîntecul, căci vreau să i se vadă/ Plămînul, mațele și ficații;/ Pe urmă fiecare să ia un cuțit în mînă/ Pentru ca să-l jupoaie din creștet pînă-n tălpi.

7. Priviri de încheiere

Teatrul tragic francez din secolul al XVI-lea este legat de o epocă în care viaţa economică şi politică a ţării se zbătea în contradicţii născute din prelungirea şi intensificarea războaielor religioase. Cele două tabere în luptă, catolicii şi protestanţii, urmăreau obiective de supremaţie, lăsînd interesele patriei pe planuri secundare. Prin continue apeluri la puteri străine se tindea, parcă, la însăşi desfiinţarea ideii de patrie; raţiunile dominaţiei religioase, cu substraturile ei politice, treceau înaintea oricăror considerente naţionale. Regalitatea se afla în faţa unor probleme grele; în conflictul deschis nu izbutea să imprime o politică de echilibru. Protestanţii nu erau dispuşi să recunoască în catolicism o „religie constituită", cu „drepturi şi realizări istorice"; catolicii, la rîndul lor, refuzau să fie mai maleabili faţă de „libertatea conştiinţei", cheie de boltă în concepţia Reformei.

Masele populare se agitau; nu întotdeauna, însă, această agitaţie ducea la mişcări limpezi, cu emancipări propriu-zise. Ţăranii, sub impresia haotică a unei propagande reformate care le vorbea stăruitor despre Biblie, se opreau la proteste naive, sterile: „Să ni se arate dacă Biblia ne cere să plătim sau nu!..." Oraşele, divizate în „oraşe catolice" şi „oraşe protestante", măcinau tradiţia municipală începută şi deschideau drum unor iniţiative ale nobilimii feudale, doritoare de a-şi recuceri vechile poziţii. Nobilii încercau să reintre în drepturile lor fiscale şi civile asupra oraşelor, să controleze desemnarea magistraţilor, să comande miliţiilor municipale şi să-şi reia prerogativele de război.

În aceste condiţii, mişcarea de revoluţie intelectuală şi de nouă orientare artistică întîmpină dificultăţi. Apar în manifestările ei părţi nesigure, confuze. Preocuparea pentru descoperirea antichităţii este în mers; totuşi, părţi întinse din ea rămîn încă neînţelese. Umanismul timpului e un umanism erudit, capabil ca prin contactul lui cu scrierile clasicilor să impună un simţ superior al formelor de cultură, nu însă şi o pătrundere egală a gîndirii antice. Pleiada — sub semnul căreia am văzut că s-au înscris primele manifestări dramatice de seamă ale Renaşterii franceze — a dat directive utile, esenţiale; dar în anume aspecte era atît de tributară doctrinelor şi modelelor clasice, încît putea să lase impresia că latura imitativă trecea înaintea celei de inspiraţie originală.

Teatrul de care ne-am ocupat trebuie înţeles cu criterii istorice, înaintea celor artistice. Realizările lui n-au intrat în repertoriul de rezistenţă al scenei naţionale şi al celei universale. Autorii erau în genere poeţi tineri, care aspirau să rivalizeze cu Sofocle şi Seneca, dar a căror fervoare trăia mai mult din revoluţii de şcoală decît din intuiri profunde ale fenomenului dramatic. Au imitat, cu asiduitate, forma şi structura operelor clasice; de fondul acestora de idei şi sentimente însă au rămas, în mare măsură, străini. Tragediile lor nu puneau probleme ale destinului, nu zguduiau pe spectatori, nu ajungeau la dezbaterea intimă din conştiinţa acestora, ca în piesele antice sau în acelea, ulterioare, ale lui Corneille şi Racine. Se mărgineau să creeze un climat emotiv, cu lamentaţii prelungite, în care spectatorii contemplau durerea umană, fără s-o şi trăiască în aceeaşi măsură. Corurile sînt frecvente; precizăm, însă, că intervenţiile lor nu se integrau organic în corpul pieselor,

fie pentru a susține acțiunea, fie pentru a comenta implicațiile ei morale și psihologice, ci constituiau mai mult o convenție, realizată adesea cu mijloace declamatorii. Se vorbea mult despre regulile aristotelice. De fapt, preocuparea era mai mult de suprafață. Poeții vedeau în aceste reguli în special exigențe de școală, care în numele doctrinei umaniste trebuiau aduse în actualitate; nu le dădeau semnificații de adîncime, integrîndu-le în logica acțiunii și în cîmpul de tensiune al fondului dramatic.

Sub raport poetic, tragediile în cauză numără frumuseți remarcabile; ca putere dramatică, multe sînt minore. Înțelegem, deci, pentru ce aceste tragedii n-au închegat repertorii; n-au ajuns să-și constituie un public, să se încetățenească în viața de scenă, să formeze o mentalitate actoricească. Principala lor manifestare rămîne aceea pe care le-au asigurat-o reprezentațiile din cadrul școlilor și al universităților.

Sainte-Beuve face în această privință observații instructive. Consideră că poeții tragici din această epocă n-au avut geniu, recunoscîndu-le totodată merite importante. E convins că dacă acești poeți ar fi trăit în secolul al XVII-lea, dispunînd astfel de perfecționările ulterioare, talentul lor nu s-ar fi mărginit la imitări convenționale după antici, ci ar fi găsit căi de afirmare proprii.

Istoria literară vede în această perioadă a dramei o perioadă bogată în viziuni cuprinzătoare și inițiative. N-a putut să dea la iveală capodopere; în schimb, a deschis drumuri. A căutat subiecte noi, reactualizînd pentru aceasta importante fonduri clasice; a redus numărul personajelor, corectînd astfel situația absurdă din misterele medievale; s-a preocupat ca fiecare personaj să-și aibă partea sa definită în desfășurarea acțiunii, ca aceasta să se desemneze cu claritate; a intuit nevoia ca tragedia să țină seama de reguli, în construcție și în concepție; a urmărit să dea narațiunii o putere egală cu aceea a acțiunii și să imprime dialogului viață și elocință; a insistat să îmbrace totul într-un stil susținut și nobil, în care scop Jodelle introduce în locul versului obișnuit de opt silabe versul mai larg, mai sentențios, de zece și douăsprezece silabe; nu s-a pierdut în declamații și căutări de efecte. Privim deci spre drama clasică franceză; secolul al XVI-lea o anunță.

TEATRUL FRANCEZ AL RENAȘTERII (III)

COMEDIA

1. Preliminarii

Istoria teatrului nu trece cu vederea comedia franceză din secolul al XVI-lea, dar îi acordă mai puțină semnificație decît tragediei.

Renașterea, în genere, n-a imprimat comediei franceze modificări importante. S-ar părea, chiar, că dintre toate speciile literare, comedia este aceea asupra căreia a avut cea mai redusă influență. În vreme ce creația tragică din această epocă a putut să înscrie puncte de seamă într-o evoluție începută, comedia a stăruit pe loc. Poeții reprezentativi, ca și de altfel conștiința generală a epocii, i-au acordat doar o atenție limitată.

În primul moment, spiritul revoluționar al Renașterii s-a îndreptat împotriva teatrului religios. Teatrul profan, în genere, era mai ferit. Rechizitoriile morale ale hughenoților, cenzura magistraților, anatemele eruditilor umaniști îl priveau mai puțin sau de loc. Se părea chiar că farsele, satirele și moralitățile erau încă de actualitate, mai cu seamă în măsura în care sarcasmul lor se îndrepta împotriva moravurilor clericale ori punea în cauză criterii, forme și instituții feudale.

Publicul comediilor, în majoritatea lui fără instrucție superioară și viață de bibliotecă, dispunea de posibilități reduse pentru a se apropia de reformele umaniste și a înțelege sensurile noilor drame ce se reprezentau în cercul închis al colegiilor și al universităților. Mentalitatea și gustul lui artistic erau încă legate de formele vechi, cu atît mai mult cu cît acestea continuau să-i satisfacă nevoile de satiră și de petreceri populare. Reprezentațiile comice își mențineau spectatorii lor obișnuiți: tîrgoveți, slujbași, negustori, meșteri cu calfele și ucenicii lor, soldați, tineri petrecăreți, precum și numeroși aristocrați, bucuroși ca din cînd în cînd să scape de importanța rangului lor social și să se piardă în anonimatul marelui public. Nu arareori chiar enoriași onorabili așteptau cu nerăbdare sfîrșitul liturghiei, pentru a se îndrepta în corpore spre locurile unde se dădeau reprezentații profane. Desigur, autoritățile ecleziastice, și chiar unele autorități civile, nu vedeau cu ochi buni preferința pe care publicul o dădea spectacolelor comice. Se abțineau totuși să ia măsuri de constrîngere, simțind valul de popularitate ce le înconjura.

Denumirea de „comedie", care în decursul secolelor medievale se modificase mult, este repusă în actualitate cu înțelesurile ei clasice. Plaut, Teren-

țiu și Aristofan sînt invocați adesea ca modele. Sînt imitați pe scară largă; apar numeroase traduceri. Erudiții epocii cer cu insistență reproduceri cît mai credincioase după comicii greci și latini. Nu întotdeauna încercările lor izbutesc să redea cu adevărat linia clasică. Adevărul e că vechile forme comice se dovedeau rezistente; în fața lor, teoriile savante ale vremii păreau în bună parte neputincioase. Comediile timpului — și imitațiile, și traducerile — păstrau mai departe o notă de autenticitate, de simțire locală; dacă nu în fond, oricum în forma și în stilul lor. Farsele, în special, își păstrau actualitatea. Modificările de titlu și de cadru le atingeau doar superficial; în simțirea și deprinderile populare aveau încă înrădăcinări puternice.

Mai mult decît sub influența antică, repertoriul comic francez s-a dezvoltat sub o influență modernă italiană. Modelele italiene inspirau, în special, gustul pentru comedii de *imbroglio*, cu intrigi laborioase și complicate. Evul mediu nu cunoscuse acest procedeu. Introducîndu-l, comedia franceză a secolului al XVI-lea înscria principala ei noutate.

2. Imitații clasicizante

Autorii din Renaștere își făceau un titlu de merit din a rupe cu tradiția medievală în dramă și în comedie. Despre farse și moralități vorbeau curent cu dispreț și ironie. „N-am mai putea îngădui — precizează Jean de la Taille în prologul comediei sale *Les Corrivaux* — să ne amuzăm cu lucruri atît de vulgare și de prostești." Da, altă dată au plăcut; dar aceasta era un semn de ignoranță și de înapoiere. Pentru a regenera comedia, e nevoie să se recurgă la modele grecești, latine sau italiene, deși dintre modernii italieni numai unii sînt vrednici de imitat. Se amintește insistent despre clasicii greci și latini ai comediei, dar mai mult ca o modă teoretică decît ca o acțiune propriu-zisă și ca program constituit.

Unele traduceri păstrează linia textului; în altele nu se respectă vreo exegeză. Nu se impun ca opere definitive. În toate stăpînește un spirit diletantic. Ronsard însuși traduce *Plutus*-ul lui Aristofan mai mult ca joc și ca modă decît ca studiu ori adîncire artistică. Pierre de Loyer dă sub titlul *La Néphélococugie* o imitație fantezistă în manieră *gauloise* a *Păsărilor* lui Aristofan. Antoine de Baïf, imitînd pe latini prin intermediul italienilor, compune un *Eunuque* după piesa cu același nume a lui Terențiu și *Le Brave* după *Miles gloriosus* de Plaut. Prima piesă, cu toate că autorul intervenise în cuprinsul ei cu adausuri ciudate, pare mai mult o traducere; cealaltă primește o tentă modernă și franceză, aducînd acțiunea la Orléans și punînd în scenă personaje autohtone ca Taillebras, Gallepain, Paquette, Fleurie ș.a. Ca putere de caracterizare a personajelor și a situațiilor, amîndouă stau mai prejos de modelele lor antice; sînt însă scrise vioi, cu umor, într-o claritate agreabilă.

Nu insistăm mai mult, întrucît aceste traduceri sau prelucrări după clasici n-au marcat o prezență activă în dezvoltarea de epocă a comediei. În tragedie, necesitatea de a se recurge la clasici era reală; în comedie, tendința răspunde mai mult unui conformism erudit, fără viață și susținere

interioară. Istoricește, bineînțeles, faptul trebuie înregistrat. Manifestările de început ale comediei franceze merg pe căi diferite. Există prelungiri medievale care se dovedesc mai puternice decît indicațiile de școală și tendințele clasicizante. Acestea din urmă provin adesea din laboratorii savante, pe cînd celelalte aveau de partea lor importante fonduri și izbucniri naturale ale simțirii populare.

3. Etienne Jodelle

Revenim la acest autor care și în comedie, întocmai ca în creația tragică, trebuie numărat printre pionierii epocii.

La Hôtel de Reims, ca și la Collège de Boncour, reprezentarea *Cleopatrei* a fost urmată de o comedie, *Eugène*, de același autor.

Piesa, de dimensiuni ceva mai mari decît farsele obișnuite, cuprinde cinci acte. În prolog — unde nu găsim o legătură propriu-zisă cu acțiunea — autorul dezvoltă o diatribă de principiu, în care se ridică cu violență împotriva autorilor comici de pînă atunci și împotriva vechilor forme ale comediei franceze. La reprezentația de la Hôtel de Reims, acest prolog a fost rostit de către autorul însuși. Jodelle declară cu satisfacție orgolioasă că n-a împrumutat subiectul de la antici sau din literaturi străine, că și-a creat un stil propriu, principala sa preocupare fiind să rupă cu tradiția obscurantistă a farselor și a moralităților. Ar vrea ca piesa să fie pe gustul tuturor; se îndoiește însă c-ar putea să placă unanim, din cauza stilului pe alocuri prea elevat pentru înțelegerea comună. Multe sînt declarații emfatice, fără substanță; autorul pare dispus să nege tot ce a fost pînă la el.

Primele două acte prezintă personajele. În jurul unei femei oarecare, Alix, gravitează doi rivali: Eugène, un abate bogat, imoral, lipsit de scrupule, și un ofițer, Florimond. Amîndoi, plini de ei înșiși, își laudă însușirile. Se resimte o aplecare spre gustul portretistic, caracteristică multor scriitori francezi din epocă. Deocamdată, Eugène e mai puternic decît rivalul său; pentru a se ști în siguranță, impune Alixei o căsătorie de formă cu Guillaume, un imbecil la dispoziția abatelui, prezentîndu-i-l ca pe un om pe care i l-ar fi destinat cerul. În actele al treilea și al patrulea se ivesc elemente de peripeție. Revine pe neașteptate un fost amant al Alixei. Furios de infidelitatea acesteia, cere să-i restituie bunurile pe care i le-a dat; ca om de război, cum se consideră, va trece și la amenințări la adresa lui Eugène. Dar o nenorocire nu vine niciodată singură; se ivește și un vechi creditor, îngreunînd încă situația abatelui... Ultimul act aduce ieșirea generală din încurcătură. Soluțiile se produc prin calmul și abilitatea lui Messire Jean, capelanul abatelui, meșter neîntrecut în tragerea sforilor. Pentru a scăpa de amenințări, abatele potolește pe creditori cu o despăgubire, iar lui Florimond îi oferă mîna surorii sale Hélène. Pînă la sfîrșit toată lumea va fi bucuroasă. Hélène se căsătorește cu un om pe care de altminteri îl și iubea; micile izbucniri de gelozie ale lui Guillaume se liniștesc; Eugène rămîne mai departe în posesia fericită a voluptăților sale.

Cum s-a amintit, Jodelle afirma în prolog, nu fără siguranță de sine, că a dat la iveală o comedie de factură originală:

L'invention n'est point d'un vieil Ménandre;
Rien d'estranger on ne vous fait entendre...[1]

Ronsard, judecînd sub impulsul unui orgoliu de cenaclu, îl consideră pe colegul său atît de maestru, încît nu se sfiește să proclame că „însuși Menandru ar avea ce să învețe de la el".

Toate, însă, erau exagerări ale unui entuziasm juvenil, prins în febra reformatoare a timpului. În realitate, Jodelle era încă tributar teatrului medieval. Spiritul moralităților, într-adevăr, se dizolvase; în schimb, acela al farselor persista. Totul în *Eugène* ni-l amintește: și felul cum abatele Eugène își căsătorește metresa ca s-o poată avea în posesia lui cu cît mai puține riscuri ori greutăți, și felul cum tremură în fața rivalului Florimond, și felul cum scapă din încurcătură vînzîndu-și sora, și felul cum tot timpul depinde de Messire Jean, cinicul și vicleanul său capelan. Avem de-a face cu o farsă propriu-zisă, însă de proporții mai mari, de unde nevoia de a o împărți în acte și scene. Întîlnim în ea aceeași satirizare a clerului venal, atît de vie în farsele din secolul al XV-lea. Putem recunoaște în factura generală a piesei și unele imitații italiene, nu însă îndeajuns de caracteristice ca să umbrească supraviețuirile medievale.

O bună parte din calitățile piesei rezultă din pitorescul expresiei. Eugène, capelanul Jean, creditorul Mathieu, Florimond sînt personaje vii; autorul deschide drum zugrăvirii de caractere. Aflăm momente de umor cu franchețe de comic italian, cu trăsături și colorituri ca din povestirile lui Boccaccio. La un moment dat, privindu-și soțul, Alix, soția de formă a prostănacului Guillaume, exclamă: „Îi stau tare bine coarnele" *(les cornes lui sient fort bien)*; dar acestuia n-ar putea să-i treacă prin minte că este ridicol, mai ales că așa cum se petrec lucrurile îi rentează.

Piesa are și destule scăderi, iar în ansamblu nu e îndeajuns de amuzantă. Găsim în ea mai mult situații de dramă decît de comedie. Un exemplu: Hélène e îndrăgostită cu adevărat de Florimond și se devotează lui Eugène cu un sentiment fratern, pe care acesta nu-l merită și nici nu este în stare să-l înțeleagă. Plutim cîteodată într-o atmosferă emfatică, asemănătoare celei din *Cleopatra*, pentru ca imediat după aceea să se alunece în frivolitate, în aluzii licențioase, dincolo de limita îngăduită. Abuzul de discursuri, de monologuri și de aparteuri face ca dezvoltarea să devină convențională, să decurgă greoi și neconvingător. Îi spunem „comedie", pentru că așa a denumit-o autorul ei; în realitate, piesa este încă departe de caracteristicile genului.

Jodelle ținea să se desprindă de spiritul și maniera vechilor autori de farse; n-a avut însă destulă putere și originalitate comică pentru a izbuti în totul. A stăruit în libertăți de limbaj și glume vulgare, în cruzimi lipsite de gust și de nuanțe, abătîndu-se astfel, pe linie comică, de propriul său program.

Piesa a fost scrisă în versul tradițional de opt silabe, confirmîndu-se și prin aceasta legătura ei cu farsele medievale.

[1] N-am luat nimic de la bătrînul Menandru ;/ Nu veți auzi nimic imitat după alții;

4. Jacques Grévin

Cu aceeaşi juvenilitate poetică pe care am subliniat-o într-un paragraf anterior, Jacques Grévin apare şi în teatrul său comic. Avem de la el două comedii: *La Trésorière* (Vistiernica) şi *Les Esbahis* (Speriaţii) care denotă, ambele, o apropiere de subiectele vechilor farse.

Comediile sînt precedate de prologuri *(avant-jeux)* în care autorul expune publicului punctele sale de vedere asupra creaţiei comice. Cu oarecare emfază se declară adversar hotărît al genurilor populare, din dorinţa de a da francezilor un teatru comic de puritatea aceluia pe care l-au realizat în antichitate Aristofan, Plaut şi Terenţiu. Pledează pentru un program de adevăruri artistice şi protestează împotriva tendinţei de a se modifica vorbirea personajelor, într-un sens sau altul. Comicul trebuie obţinut prin autenticitatea moravurilor puse în cauză şi prin vorbirea firească a personajelor. Întocmai cum supără felul de a vorbi al oamenilor de cabinet, care din prezumţie ori poză înlocuiesc cuvintele băştinaşe cu altele latine, poate supăra şi vorbirea afectată, pretenţioasă sau savantă, atribuită unor personaje obişnuite.

Grévin n-a avut destulă consecvenţă, poate nici destulă putere artistică, pentru a realiza acest program. Procedeele sale sînt încărcate, factice, convenţionale. Era greu ca un asemenea program să fie înfăptuit dintr-o dată. Totuşi, directiva este dată; ideile şi perspectivele anunţate sînt valabile. Comedia, ieşită din tiparele medievale, în evoluţia ei spre reprezentarea de moravuri şi caractere, va confirma aceasta.

La început, prima dintre cele două comedii amintite s-a numit *La Maubertine*, fiind vorba de o întîmplare licenţioasă petrecută în apropiere de piaţa Maubert. Într-o versiune ulterioară, poetul a denumit-o *La Trésorière* (1558), atribuindu-i şi mai departe un caracter de cronică dramatizată. Subiectul are asemănări cu cel din *Eugène*, comedia lui Jodelle; dispare însă elementul serios, ceea ce-i dă lui Grévin mai multă libertate în verva lui sarcastică împotriva femeilor. Acest plus de vervă, cu dese alunecări în vulgaritate, constituie o latură caracteristică a piesei.

Cealaltă comedie, *Les Esbahis*, este incomparabil mai interesantă şi mai semnificativă. Găsim în ea imitaţii după repertoriul Academiei *degli Intronati* din Siena, fapt despre care autorul nu menţionează nimic. A fost reprezentată pentru întîia oară în 1560 la Collège de Beauvais, în prezenţa regelui Henric al II-lea şi a tinerei ducese de Lorena. Grévin pretinde că întîmplarea redată pe scenă s-ar fi petrecut în realitate, în piaţa Saint-Séverin. Afirmaţia e de fapt o cochetărie; nu ştim însă dacă are doar caracter gratuit ori dacă autorul a urmărit un scop determinat.

Subiectul comediei împleteşte două intrigi şi două acţiuni, izbutind ca pînă la sfîrşit să închege o unitate convenabilă. Messire Gérard, negustor bătrîn, vrea să căsătorească pe fiica sa Madelon cu Messire Jossu, alt negustor bătrîn. Amîndoi sînt bogaţi. Însă frumoasa Madelon iubeşte, cu o dragoste împărtăşită, pe un tînăr avocat. Intră în acţiune valetul acestuia, abil, perfid, gata oricînd să găsească o soluţie, în această privinţă vrednic predecesor al valeţilor din comediile lui Molière. Procură stăpînului său hainele rivalului. Travestit în acestea, avocatul pătrunde în apartamentul iubitei şi

anticipează ceremonia nupţială. Tatăl lui Madelon, care privise scena de departe, înşelat de travestire, crede că îndrăzneţul este Jossu în persoană. Pe de o parte l-ar certa pentru această iniţiativă; pe de altă parte îl felicită. Negustorul, nepricepînd nimic, protestează şi se supără. Cere chiar să i se restituie darurile făcute. Valetul, mereu prezent, ştie să îndepărteze bănuielile, acuzînd de impostură pe un italian ridicol. Totul, pînă în cele din urmă, se va lămuri cu bine. Jossu, care se credea văduv, află că soţia sa nu murise, ci fusese într-o călătorie veselă cu un senior italian. Neavînd încotro, mai ales că acum şi el se simte cu musca pe căciulă, este constrîns s-o reprimească. Avocatul îşi repară şi el păcatul, căsătorindu-se cu Madelon.

Comedia se desfăşoară vioi, într-o notă antrenantă şi comunicativă. Scenele, în genere, sînt conduse cu abilitate remarcabilă. Portretul bătrînului Jossu, o caricatură discretă şi agreabilă, e desenat cu mînă fermă, fără exagerare. Şi în vechile satire apăreau bătrîni înşelaţi; de astă dată, părţii lor de grotesc i se pune o surdină, apropiindu-i astfel de realitate. În raport cu afectările din alte producţii vechi sau contemporane, stilul lui Grévin — pe deasupra multelor neglijenţe de vocabular şi de versificaţie — denotă simplitate şi naturaleţe. Găsim încă destule glume îndrăzneţe, cu o tendinţă pronunţată spre picanterie; trebuie să ţinem seama însă că atît în Italia cît şi în Franţa erau curente şi gustate unanim de publicul vremii.

În *Les Esbahis*, Grévin dovedeşte mai mult simţ comic decît contemporanul şi maestrul său Jodelle; intrăm într-o fază de tranziţie, caracteristică printr-o pronunţată eficacitate artistică a influenţei italiene.

5. Rémy Belleau

Rémy Belleau (1528—1577), poet delicat, cu inspiraţie bogată, plină de o strălucire mai ferită de afectări decît a contemporanilor săi, este unul din cei şapte membri ai Pleiadei. Ronsard, care avea pentru el o consideraţie deosebită, îl numea măgulitor „pictor al naturii". Între operele sale se află şi o comedie postumă în cinci acte, *La Reconnue* (Recunoscuta), scrisă în versuri octosilabice.

Subiectul anticipează pe plan comic pe cel din *Lucia de Lammermoor*. O fată tînără este lăsată să creadă că iubitul ei ar fi murit, pentru ca astfel să accepte căsătoria cu altul. Acţiunea ne introduce în viaţa casnică a unui avocat, prilej pentru autor de a zugrăvi sugestiv şicane şi mici vulgarităţi din intimitatea domestică. Soţia avocatului găseşte tot felul de pretexte pentru a-i certa pe cei din jur; e gălăgioasă, indiscretă şi complică prin neîncetate mizerii mărunte existenţa ei şi a celorlalţi. Autorul nu procedează cu instinct dramatic sigur, dar este un observator ascuţit şi ingenios, în special al acelor nenumărate fapte mici care transformă convieţuirea cotidiană într-o şicană neîntreruptă. Sînt situaţii asemănătoare oarecum cu cele întîlnite în pictura flamandă: încărcături şi detalii prin care se filtrează note agreabile de umor şi picanterie.

Simţim lipsa de meşteşug scenic din numeroasele stîngăcii; personajele vorbesc excesiv, parcă fără putinţa de a se mai opri. Deşi stilul, din această

cauză, în anumite momente este lipsit de nerv, piesa ne cîștigă prin satira vieții mici, mediocre. Cu mai multă discreție în procedeele sale, este sigur că Belleau s-ar fi impus și în comedie.

6. În căutarea unei forme noi

Comediile analizate pînă aici se aseamănă — am putea spune — printr-un aer de familie. Cîteodată, nota licențioasă este împinsă pînă la limita vulgarității și a scandalului; de aici își trăgeau de altfel toată seva lor. Notăm că aceste comedii s-au bucurat din partea publicului de mai multă favoare decît tragediile. Sainte-Beuve precizează: comedia timpului se dovedea superioară tragediei, așa cum în poezia lirică romanțele lui Ronsard și ale lui Du Bellay erau mai gustate decît odele lor. Licențiozitatea amintită nu indispunea pe nimeni; publicul vremii, încă nesigur în judecățile lui artistice, chiar o cerea. Sîntem într-o epocă de îndrăzneli, în care Margareta de Navarra își publica celebrele povestiri *(Contes à l'usage de la bonne compagnie)*, iar comedii cu situații delicate, ca *Mătrăguna* și *La Calandria*, puteau fi reprezentate chiar la curtea pontificală.

Se tindea, totuși, spre altceva. La început, înregistrăm doar tresăriri vagi; în scurtă vreme acestea se vor accentua. Versul de opt silabe — reminiscență medievală, în care fuseseră scrise aproape toate comediile de pînă atunci — părea din ce în ce mai desuet, mai nesatisfăcător. Ceea ce îl menținea încă era nota lui facilă și agreabilă. Spectatorii de farse ușoare continuau să-l primească cu simpatie. În abundența lui vioaie găseau satisfacții spumoase; era un ritm suplu și curgător, capabil să se adapteze la situații variate, să dea viață unor fapte mici și ușuratice, să mijlocească jocuri de cuvinte, să împrumute refrenelor mișcare, să amestece inofensiv idei serioase cu idei grotești, toate acestea într-o atmosferă de simplitate naivă și atrăgătoare. Nu e mai puțin adevărat, însă, că producea și efecte contrarii, facilitatea putînd să alunece în platitudine, abundența în prolixitate, vioiciunea în jocuri absurde și arbitrare, comunicativitatea în superficialitate vulgară.

Pe măsură ce aceste efecte se înmulțeau, devenea necesar să se precizeze o atitudine, să se încerce o reformă. De aici, întrebarea: n-ar fi mai potrivit ca în comedie forma versificată să fie înlocuită cu proza? Curînd, întrebarea se va transforma în punct de doctrină, aproape în comandament literar.

Problema este încă deschisă. O vom regăsi, mereu, în diferite momente din viața teatrului și a literaturii dramatice. Se aduc argumente din ambele părți. Versul, cu rigorile și convențiile lui inerente, nu stînjenește oare desfășurarea și naturalețea exprimării comice? Cerem operelor comice să reflecte realitatea în mod neprefăcut, pentru ca pe scenă să vorbească faptele însele, nu ideile noastre despre aceste fapte. Versul, cu artificiile și adesea cu afectările sale, nu anulează, în orice caz nu reduce această condiție? Cum vom proceda cînd se ivesc situații comice care prin natura lor se opun redării versificate? N-ar fi deci mai potrivit ca poetul comic să folosească o limbă maleabilă, familiară, ferită de bariere convenționale? Mai simplu: n-ar fi preferabil

ca renunțîndu-se la procedee poetice să se ajungă la linia naturală a limbii vorbite? Se aud argumente la fel de hotărîte și din cealaltă parte. Întrucît forma versificată i-a împiedicat pe Aristofan, pe Shakespeare sau pe Molière ca în comediile lor să evolueze atît de multiplu, de subtil și de verosimil pe scara satirei, a descripției de moravuri și a zugrăvirii de caractere?

Către sfîrșitul epocii înregistrăm o inițiativă importantă, aparținînd mai cu seamă lui Larivey, principala figură a comediei franceze din secolul al XVI-lea.

Într-o prefață datînd din anul 1579, după ce mai întîi își proclamă hotărîrea de a imita pe latini și pe italieni, Larivey încearcă să justifice pentru ce a preferat să-și compună comediile în proză.

Are sentimentul că „ritmul" nu se potrivește întotdeauna comediei; sînt în el afectări și cuvinte superflue de natură să împiedice mișcarea ori autenticitatea comică. Autorul declară că renunță la versificație pentru a se mișca mai liber și a spune lucrurilor mai pe nume. Principalul personaj al scenei este omul de rînd, reprezentînd poporul ca atare. Or, acesta nu-și distilează cuvintele, nu caută efecte, ci comunică limpede, direct, ce are de comunicat. E drept, Plaut, Ceciliu, Terențiu și mulți alți autori antici și-au scris piesele în versuri; dar se poate vedea că pentru a face loc unor licențe și libertăți inerente materiei comice au fost nevoiți adesea să intervină cu derogări importante în forma lor poetică.

Nu putem tăgădui că în aceste observații teoretice există trăsături legitime, de bun-simț literar. Luată în genere, demonstrația rămîne în marginea chestiunii. Argumentele folosite nu dovedesc în mod peremptoriu că versul ar fi ineficace, ca putere de expresie comică. Consecvent doctrinei, Larivey va compune toate comediile sale în proză. Pentru moment, e o încercare izolată. Publicul vremii o privea cu îndoială. Tradiția formei versificate era prea puternică pentru a fi dislocată cu ușurință. Pînă la Molière, timp de opt decenii, nu se va mai lua în această direcție nici o inițiativă. Chiar și acesta, în prefața uneia din comediile sale, declară cu sinceritate că „n-a avut destul timp" pentru a compune piesa în versuri și oarecum își cere scuze pentru o asemenea ieșire din regulă.

Ce trebuie să vedem în încercarea de reformă întreprinsă de Larivey și unii din contemporanii săi: o voință doctrinară sau o modă literară? Au fost susținute ambele ipoteze; oricum, este de semnalat o influență italiană. Multe dintre comediile italiene înscrise în repertoriile vremii erau compuse în proză, cu facilitate, pline de *quiproquo*-uri, travestiri și situații convenționale, toate aplecate mai mult spre glumă grotescă și efecte imediate decît spre studiul de moravuri și caractere. Sînt trăsături pe care forma versificată le putea stînjeni; se înțelege, deci, pentru ce concepția comică italiană găsea în proză mai multe afinități și puncte de sprijin.

Pentru moment, inovația nu se arăta sub un semn prea fericit. Influența italiană aducea cu ea o modă a spectacolului, nu însă și o înălțare a comediei sub raportul calității artistice. Se aluneca ușor pe lîngă zugrăvirea de moravuri, accentul căzînd pe partea de divertisment, pe comicul de situație, pe travestirile și momentele licențioase, pe ceea ce putea să procure spectatorilor satisfacții și măguliri de moment. Se punea preț, mai cu seamă, pe manifestările spumoase și colorate de farsă. Probleme sufletești, de caracter, apar

rareori. Singurul punct în care aceste comedii de imitație italiană aveau unele implicații psihologice era mereu aceeași alunecare a personajelor în ridicol prin confuzie și păcăleală *(méprises et tromperies)*.

Constatăm, însă, și un anumit progres. Înțelesul de comedie tinde să se definească mai precis și mai unitar decît în timpul farselor și satirelor medievale. Fondul lasă încă de dorit; forma, în schimb, intră din ce în ce mai efectiv în stăpînirea mijloacelor ei caracteristice. Se creează un instrument mai agil, cu articulații mai fine, capabil să exprime cu vervă și simplitate naturalul vieții. Sîntem încă departe de marea comedie din epoca clasică; totuși, primele ei semne s-au ivit.

7. Jean de la Taille

Jean de la Taille este și autor comic. A publicat două comedii: *Le Négromant* (Necromantul) și *Les Corrivaux* (Rivalii). Prima este o lucrare stîngace, de tinerețe, în care influența lui Ariosto este cu deosebire vizibilă. Cealaltă, intitulată cu orgoliu „comedie", este caracteristică prin comentariul autorului:

„Da, comedie, și pe drept cuvînt, după cum vă veți convinge; altceva decît o farsă, și altceva decît o moralitate. Ce plăcere am mai putea găsi în a ne ocupa de lucruri atît de mărunte și de prostești? Cel mult, farsele și moralitățile ar mai putea face o singură dovadă: în ce ignoranță adîncă au zăcut pînă de curînd francezii..."

Și în aceste comedii abundă situațiile neverosimile. Distonează totuși mai puțin, pentru că sînt pregătite cu abilitate și, mai ales, pentru că personajele folosesc un limbaj pitoresc, expresiv, corespunzător firii și trăsăturilor lor. Acest limbaj reprezintă progresul cel mai evident; în mișcarea lui agilă, punctată adeseori cu locuțiuni populare și cu îndrăzneli savuroase, putem întrevedea vorbirea autentică din comedia clasică franceză.

8. Pierre Larivey

Asupra lui Larivey există opinii împărțite. Unele pretind că elogiile ce i s-au adus se cuvin mai degrabă teatrului italian; altele văd în el un autor comic eminent, demn precursor al lui Molière.

Pierre Larivey a trăit între anii 1540 și 1611. Descindea dintr-o familie florentină, Giunto, stabilită mai demult la Troyes, vechea capitală a Champagnei. În genere, nu i se cunoaște viața. Se știe doar c-a fost canonic la biserica regală și colegială Saint-Etienne din Troyes, că avea pasiunea studiului, că stăpînea bine limbile clasice și că urmărea cu interes mișcarea literaturii italiene.

A compus douăsprezece comedii, toate în proză. A publicat din ele numai o parte, în două reprize: o serie de șase în 1580 și o altă serie, de trei, în 1611. De fiecare dată a avut în vedere modele italiene.

În adaptările sale, Larivey se conduce după ideea formulată în prologul piesei *Constance*: orice epocă e datoare să dea la iveală o comedie proprie,

capabilă să reflecte moravurile timpului cu fidelitate. Larivey nu inventează situații noi; prelucrează însă în așa fel, încît conținutul textului italian să capete încetățeniri franceze. Se preocupă să dea subiectelor naturalețe, mișcare, notă locală, autenticitate. De exemplu: acțiunea e mutată de la Florența la Paris; personajele nu mai admiră palatul Pitti, ci Luvrul; o luptă din Lombardia e pusă să se petreacă în Flandra; numele personajelor, din Cesare, Valerio, Marc-Antonio ori Lucrezia devin Siméon, Valère, Hilaire, Elisabeth. Procedeul se lărgește, cuprinzînd și domenii mai delicate, mai nuanțate: aluzii, proverbe, obiceiuri, oralisme, înfățișarea personajelor. Scriitorul evită complicațiile, subtilitățile, căutarea de situații originale. Bănuim, de aceea, că modificările amintite aveau în vedere motive practice: fie ocolirea dificultăților de ordin literar sau scenic, fie îndepărtarea lungimilor inutile.

Subiectele sînt luate dintr-un fond comic general, cu modificări de circumstanță, unele făcute într-un mod mai abil, altele convențional. Întîlnim deseori travestiri, surprize și recunoașteri; scenele de noapte abundă.

Principalul agent în piesele sale este maestrul intrigii, precursor al valeților lui Molière și un fel de strămoș al lui Figaro. Nu poate fi vorba, deocamdată, de abilități și perfecțiuni ca ale acestora; începem, totuși, să le întrezărim. Personajul se găsește în centrul acțiunii. Dirijează toate momentele și situațiile-cheie ale intrigii. Primește confidențele tinerilor îndrăgostiți, îi consolează și îi încurajează dacă pentru moment sînt nefericiți, pune la cale întîlniri discrete, inventează planuri pentru a dejuca vigilența bătrînilor egoiști, negociază căsătorii, mijlocește situații favorabile pentru protejații sau clienții lor ș.a.m.d.

Larivey afirmă că scena comică poate contribui la educarea oamenilor. În prologul comediei *Le Laquais* (Lacheul) declară: „Atît autorul cît și spectatorii pot folosi comedia pentru a merita cerul". Declarația vine în contradicție cu mulțimea de situații obscene care abundă în comediile sale. Autorul, departe de a căuta o surdină, încearcă să le explice. Pretinde, anume, că diferitele crudități de limbaj îi sînt necesare, întrucît nu urcă pe scenă eroi sau mari figuri, ci personaje populare. Ar fi absurd — precizează mai departe — să li se împrumute acestora o vorbire distinsă; ca să aibă viață, e necesar să vorbească obișnuit, cu îndrăznelile și spontaneitatea reacțiunilor comune. Afirmă, chiar, că în comediile sale sînt pasaje în care ar fi trebuit și mai multă „lascivitate" pentru redarea autentică a moravurilor. În genere, argumentarea lui Larivey e neconvingătoare; cu atît mai mult, cu cît s-ar fi putut prevala de tradiția comică, cu drepturile cîștigate în ce privește curajul expresiei, coloriturile vorbirii corosive și situațiile licențioase.

Nu se știe cu precizie dacă piesele lui Larivey au fost reprezentate. Ipoteza, susținută de L. Petit de Julleville, surprinde, pentru că este vorba de un autor fecund, cu dispoziții comice, în acord cu gusturile și moda vremii. În condițiile secolului al XVI-lea era greu ca în direcție comică să se poată realiza mai mult. Sainte-Beuve consideră că în vechiul teatru francez, după autorul lui *Pathelin*, Larivey este comicul național cel mai ingenios.

Ne referim la cea mai cunoscută și mai expresivă dintre comediile lui: *Les Esprits* (Stafiile). Autorul combină aici elemente din mai multe surse:

La Aridosia de Lorenzino de' Medici, *Adelphi* de Terențiu, *Mostellaria* și *Aulularia* de Plaut, intervenind cu o bogată imaginație proprie. Ne sînt prezentați doi bătrîni: Séverin și Hilaire, unul sever și ciufut, neizbutind să-i dea fiului său o conduită morală, celălalt generos și indulgent, cîștigîndu-și nepotul prin bunătate și înțelegere. Ideea permite interesante incursiuni psihologice și e fecundă în situații scenice.

Urbain, fiul bătrînului ursuz, profită de absența acestuia pentru a oferi un festin iubitei sale, Féliciane. Dar bătrînul revine pe neașteptate. Acum, cînd toată casa e în panică, intră în acțiune Frontin, valetul. Determină pe bătrîn să nu intre în casă, pentru că aceasta „e plină de stafii". Știe că acesta mai are un cusur, mai mare decît toate: zgîrcenia. Se folosește de el cu abilitate, pentru a-l obliga pe Séverin să consimtă la căsătoria copiilor cu făpturile pe care le iubesc: Urbain cu Féliciane și Laurence cu Désiré. Hilaire, fratele indulgent, are ultimul cuvînt. Ia totul în mîna sa, mijlocind cu tact și bunătate pentru ca lucrurile să reintre în liniște și toți să fie din nou mulțumiți.

Figura avarului e redată cu trăsături sigure. Are atîtea asemănări cu Harpagon, încît e neîndoielnic că Molière a cunoscut-o și s-a inspirat din ea cînd și-a compus personajul. Singura preocupare a lui Séverin este să-și supravegheze comoara. Pleacă după treburi, dar revine imediat, de teamă ca între timp să nu i-o pîndească cineva. Îi aruncă în orice clipă priviri furișe, speriate. Dacă vreun om se apropie de locul unde se află comoara, devine dintr-o dată cu acesta afectuos, afabil, stăruind în această atitudine pînă îl va îndepărta de punctul periculos. Tremură pentru fiecare gest, cuvînt ori privire venite din partea altora. Trăiește sub impresia că în orice moment i se fac aluzii sau că se conspiră împotriva lui.

Toate aceste mișcări sînt mînuite cu abilitate, simț scenic, observație sigură, zugrăvire promptă. Ca scene autentice de umor pot sta alături de cele create de Plaut sau de Molière.

Momentul înscris de acest autor în dezvoltarea teatrului comic francez e important. Într-adevăr, prin Larivey moda italiană s-a contopit cu tradiția teatrului francez. Sub anumite aspecte, faptul e criticabil; sub altele, merită subliniat. Fără deprinderile create de moda și influența italiană nu s-ar fi format climatul necesar pentru apariția teatrului clasic din secolul al XVII-lea. Revenim la piesa analizată mai sus. Molière s-a inspirat din ea nu numai pentru figura lui Harpagon, ci și pentru fondul de idei din *Școala bărbaților*. Regnard, mai tîrziu, o va folosi în comedia *Le Retour imprévu* (Întoarcerea neașteptată).

Larivey n-a tradus *ad literam*, ci în spirit de adaptare. S-a preocupat ca în traduceri să vină cu replici vii, să dea situațiilor realitate, să transpună o materie comică generală în forme locale, să imprime personajelor o tentă franceză. N-a inventat decît într-o măsură foarte limitată. A luat de la alții și, deopotrivă, a trecut mai departe. Creația comică se bazează pe un fond comun care trece din mînă în mînă, purtînd cu el imaginea unor vicii sau contrarietăți umane statornice. În această mișcare, Larivey apare în epoca sa ca un purtător de cuvînt. Comediile lui deschid ferestre. Cu elemente sporadice a închegat o unitate. Pe întinderea acesteia rezultă limpede o pecete de viață, de naturalețe, de autenticitate.

9. Odet de Turnèbe

Odet de Turnèbe (1553—1581) și-a încheiat viața la vîrsta de 28 de ani. Tatăl său, Adrien de Turnèbe, era un umanist de frunte, un om de spirit tipic renascentist. Fiul s-a format în această atmosferă de cărturărie clasicizantă. Era avocat; devenise primul președinte al Curții de Monede; totul în viața lui anunța o strălucită carieră publică și literară. Moartea l-a surprins înainte de a-și vedea vreo scriere tipărită. În hîrtiile lui s-a găsit și o comedie, *Les Contents*, pe care un prieten i-a publicat-o cîțiva ani mai tîrziu, în 1584.

Piesa cuprinde reminiscențe italiene; au fost identificate și unele elemente din *Celestina*, celebra tragicomedie spaniolă. E scrisă cu gust și cu spirit de independență față de modelele folosite.

Acțiunea se țese pe un *imbroglio* de factură italiană. Geneviève, o fată tînără, modestă, bună gospodină, este curtată de doi rivali, Basile și Eustache. Apare și un al treilea, Rodomont, un căpitan fanfaron. Geneviève îl iubește pe Basile; Eustache are încuviințarea doamnei Louise, mama fetei; Rodomont e sprijinit de „dame" Françoise, a cărei profesiune nu este declarată, dar pe care bănuim că Plaut ar fi denumit-o *meretrix*, iar Machiavelli *ruffiana*. Acțiunea culminează în actul al treilea, după ce — îmbrăcat în hainele lui Eustache — Basile s-a strecurat în apartamentul fetei; următoarele două acte nu fac decît să prelungească deznodămîntul.

Intriga interesează mai puțin, deși unele scene decurg cu vervă și ingeniozitate. Piesa se caracterizează prin trăsăturile ei satirice, concepute și formulate într-o notă de adevăr, simplitate și naturalețe. Faptele sînt prezentate cu franchețe, contribuind astfel ca sentimentele și trăsăturile personajelor să se contureze dintr-o dată, limpede și comunicativ. Căpitanul Rodomont își declamă vitejiile pe diferite tonuri. Nu există bătălie de seamă la care să nu fi luat parte ori în care bravura lui să nu fi stîrnit admirații unanime. La Moncontour, de pildă, a tăiat doi oameni cu o singură rotire de spadă, la Lepanto, tot dintr-o singură lovitură, a retezat patru capete de turci; comandanții militari nu achiziționează pentru luptătorii lor decît cuirasele care au putut rezista loviturii lui de pumn... Eustache a hotărît să candideze la grațiile Genevièvei doar după ce a aflat că aceasta nu se fardează și nu înnebunește ca alte femei după droguri și sulimanuri din Veneția.

Găsim — dacă se poate spune așa — un început de studiu asupra caracterelor. Pentru intermediara Françoise, personaj-cheie care ține în mînă firele de seamă ale intrigii, au servit două modele: Guillemette, eroina dintr-o comedie a lui Larivey, și Celestina. Deslușim aici o tendință spre generalizare, spre crearea de tipuri. Nu ne întrebăm, urmărind-o pe această „dame" Françoise, cine e, de unde vine, ce vîrstă are, cu ce se ocupă; ce ne izbește este înmănuncherea de trăsături tipice: ipocrizia, perversitatea, aplecarea spre intrigă. Ne aflăm pe un drum pe care peste cîtva timp vom face cunoștință cu Macette, Frosine, Tartuffe, toți maeștri ai intrigii și ai ipocriziei.

10. François d'Amboise

Despre François d'Amboise știm că era avocat al Parlamentului și că Larivey i-a dedicat unul dintre volumele sale. Comedia *Les Néapolitaines* — singura lui operă dramatică — a fost publicată în **1584**; se pare însă c-a fost compusă cu mult înainte.

D'Amboise intenționa să aducă pe scenă o aventură din lumea pariziană; n-a izbutit, totuși, ca și Grévin, Larivey și Turnèbe, să se desprindă de moda italiană. Țesătura comică se sprijină pe un *imbroglio* de factură italiană, în care însă găsim presărate mai multe portrete comice, prinse cu un condei sigur și ingenios. Își denumește piesa o comedie poznașă *(„comédie françoise fort facétieuse")* și asigură în prefață că subiectul este decent, putînd să fie ascultat și de urechi caste. Am înclina să credem că autorul glumește pe seama publicului, dacă nu l-am ști personaj important, *„procureur de la nation de France, avocat au Parlement"*, ținut deci prin titlurile sale să păstreze un stil de reținere și sobrietate.

Intriga e stufoasă; alternează situații de haz cu momente romanești. Întrucît acestea din urmă sînt numeroase, se creează mai mult o impresie de comedie duioasă *(comédie larmoyante)* decît de comedie bufă. Piesa se remarcă prin cîteva creionări de siluete care denotă vervă, spirit de observație, chiar și oarecare pătrundere psihologică.

Iată-l mai întîi pe cavalerul spaniol Don Diego, la fel de meșter în palavre și declamații ca și bravul căpitan Florimond. Pe armele lui e gravată o albină, însoțită de inscripția spaniolă: *Flecha y miel* (săgeată și miere), simbolizînd fanfaronadă și dulcegărie amoroasă. Pretinde că nimeni n-ar cuteza să i se împotrivească, dansează pavana într-o alură superbă și cîntă mereu cu chitara dezacordată, convins că repertoriul său castilian îl face irezistibil. Iată-l însă păcălit, tocmai în momentul cînd se credea mai victorios, și încă de „madame" Angélique, neapolitana, și de Betta, slujnica ei. Cum însă nu stă în firea lui Don Diego să se afunde în suferință, se va consola repede în Spania, unde tatăl său îi pregătise o partidă bogată.

Gaster, lacheul abil și ingenios, se numără și el printre înaintașii promițători ai lui Frontin și Figaro. Nu e situație cît de grea pe care Gaster să n-o descurce. De unde are bani ca să fie atît de bine îmbrăcat și ca ființa lui să respire atîta aer de mulțumire? Oamenii vorbesc, punîndu-i pe seamă tot felul de lucruri: c-ar fi găsit o comoară, că se ocupă cu alchimia, c-ar fi găsit mijlocul de a fabrica aur, că și-ar vinde pe substanță sunătoare farmecul său de bărbat ș.a. Dar Gaster nu se lasă impresionat de vorbe; le înregistrează pe toate și-și vede mai departe de treabă. E activ de dimineață pînă seara, ca și cum ar fi înregimentat într-o profesiune cu răspunderi și cu orar. Mînuiește oamenii, cîntîndu-le în strună. Dacă stăpînul său are vanitatea de a trece drept un om de război, face din el un Ahile; dacă se crede irezistibil în dragoste, îl aseamănă cu Paris; dacă se consideră filozof sau om de litere, nu se sfiește să-l asemene cu Aristotel; ș.a.m.d. Nu se teme că meșteșugul lui ar putea să rămînă vreodată fără clienți. Oameni ca Don Diego, cărora să li se vîndă vorbe și care să nu dorească altceva decît să fie amăgiți, sînt mulți în lume. Ba, pe seama lor, Gaster formulează și o maximă: *„Ce sont des*

pigeons; les uns s'en vont, les autres viennent" (sînt porumbei; unii pleacă, alții vin).

Cu *Les Néapolitaines*, încercările de comedie în proză pentru moment încetează; vor fi reluate peste un număr de decenii, în perioada clasică, cu o nouă autoritate, de Molière.

11. Fenomene de decadență

Către sfîrșitul secolului al XVI-lea, comedia franceză dă semne de oboseală, pe alocuri chiar de haos. Anarhia ce domnea în viața de stat, ca urmare a luptelor religioase și a războiului civil, afecta și teatrul. Pentru moment, teatrul ce începuse să se dezvolte sub semne umaniste, își încetează existența; creația tragică, în special, părea cea mai amenințată. Războiul civil, cu înverşunările lui crescînde, făcuse ca manifestările literare și studiul antichității să treacă în umbră. Teatrul spaniol al lui Cervantes și al lui Lope de Vega prindea din ce în ce mai mult teren, îndepărtînd gustul pentru subiectele clasicizante. Unele tragedii, ca *La Guisiade* de Pierre Mathieu sau *Chilpéric second du nom* de Louis Léger, stăruiau încă să fie reprezentate; de fapt, nu însemnau altceva decît niște manifeste politice, lipsite de adevăr și de gust artistic. Versul de opt silabe, care propriu-zis nu dispăruse de tot, dar care cîtăva vreme fusese eclipsat prin încercările în proză ale lui Larivey și ale discipolilor săi, revenea în actualitate, mai liber și mai dezlînat decît oricînd. După ce între timp se întrevăzuseră ori se experimentaseră și alte posibilități de expresie dramatică, incapacitatea acestui vers de a se adapta formelor noi ale gîndirii devenea mai evidentă.

În domeniul creației comice aflăm alte semne de haos. Iată, de exemplu, cazul lui Pierre le Loyer, considerat în epocă drept un savant și un om de spirit, care a dat două comedii de factură cu totul diferită: *Le Muet insensé* (Mutul fără judecată) și *La Néphélococugie*. Cea de-a doua este o pastișă după *Păsările* de Aristofan. Un popor de „oameni-păsări", fiind amenințat cu război de Priap, construiește în aer o cetate formidabilă pentru a intercepta drumul spre cer. Olimpul, constrîns de foamete, oferă capitularea. Încep negocieri, care se vor sfîrşi într-un mod vesel prin căsătoria zeului Coquard, patronul cetății, cu Zelotypia, o fiică din flori a lui Zeus. Numeroși poeți, literați, oameni de lume și savanți umaniști ai epocii au salutat această utopie cu accente triumfale; manierismul ei însă nu s-a putut menține. Bayle, mai tîrziu, în celebrul său *Dictionnaire historique et critique*, va vorbi despre ea ca despre o prezumție grotescă.

Cum se poate ca același autor, în cadrul aceluiași gen, să treacă la un interval scurt prin inspirații atît de diferite? Adevărul e că nici în spiritul epocii, nici în judecata personală a autorilor nu existau criterii ferme care să coordoneze aceste manifestări.

O singură piesă comică, în această perioadă de criză (1580—1600), ar putea fi judecată cu mai puțină asprime: *Les Déguisés* (Travestiții) de Jean Gotard, inspirată probabil după *I Suppositi* de Ariosto. A fost jucată în 1594, împreună cu tragedia *La Franciade*, de același autor. Aceasta din urmă, scrisă după convențiile timpului, cu personaje artificiale și cu un

limbaj încărcat de căutări pedante, n-a lăsat nici o amintire; comedia, în schimb, s-a impus prin tonul ei decent — fapt puțin obișnuit pe atunci — și prin nota ei sinceră, apropiată.

12. O altă influență italiană: pastorala

Pastorala franceză, ca manifestare dramatică, se va dezvolta mai tîrziu, în cadrul teatrului de curte din secolele următoare. Deocamdată, în secolul de care ne ocupăm, întîlnim doar începuturi și promisiuni. Ca surse de inspirație au slujit eglogele lui Teocrit și ale lui Virgiliu. O primă închegare dramatică datează din 1566 și aparține lui Nicolas Filleul, cunoscut, după cum am văzut, și ca poet tragic. Piesa *Ombres* (Umbre) a fost reprezentată la castelul de Gaillon, în fața regelui Carol al IX-lea. Autorul o intitulează „comedie"; apare însă mai mult ca o pastorală, întrucît erau aduși pe scenă un satir, un vrăjitor și păstorițe îndrăgostite. Influența italiană este vizibilă.

Cu timpul, această influență s-a accentuat. *Aminta* de Tasso și *Il Pastor fido* de Guarini s-au bucurat de la început, în rîndurile publicului francez, de primiri călduroase. Nimic nu se opunea ca faptul să devină modă. Teatrul medieval, în partea lui substanțială, apusese; un teatru nou, al Renașterii, deși se făcuseră încercări repetate, nu izbutise încă să se constituie cu adevărat. Tragedia rămăsese închisă în spațiul limitat și pedant al universităților, iar comedia — în neputință de a se ridica la zugrăviri de moravuri și caractere — devenea mai mult o manifestare de divertisment, tributară,





Scene pastorale (gravuri în lemn din 1561).

după cum am văzut, fie *imbroglio*-urilor italiene, fie unor supraviețuiri din farsele medievale. Nici burghezia și nici aristocrația epocii — ambele sfîșiate de lupte civile și de contradicții interioare — nu aveau dispoziția necesară pentru a primi și a susține un teatru serios. În asemenea condiții, pastorala, cu nota ei de spectaculozitate spumoasă, părea binevenită. Încă din primul moment, succesul ei a fost asigurat.

Asistăm către sfîrșitul secolului la o mișcare evidentă în favoarea genului. Nicolas de Montreux publică trei pastorale: *Athlette* (1585), *Diane* (1592) și *Arimine* (1596); în toate revine motivul unor iubiri contrariate, urmate de o regenerare a sentimentului. Roland Brisset compune pastorala *Diéromène* (1592), imitată după italianul Luigi Groto. În 1594, Claude de Bassecourt dă la iveală piesa *Tragicomédie pastorale ou Mylas*, cu împrumuturi vizibile din *Il Pastor fido* și *Aminta*, pe alocuri adevărate imitări.

Acești autori de pastorale nu s-au impus în mod deosebit. Totuși, mișcarea începută e caracteristică: găsim în ea puncte de plecare pentru dezvoltările de mai tîrziu ale genului.

13. Priviri de încheiere

Ne-am fi așteptat ca evoluția creației comice franceze din secolul al XVI-lea să conducă înspre un edificiu ferm, constituit, ilustrat prin opere și personalități de seamă. În realitate a urmat o prăbușire bruscă, neașteptată, însoțită cu fenomene de haos și confuzii artistice.

Într-o anumită măsură, această decădere rapidă provine din faptul că noua producție comică n-a dispus de o scenă proprie, pe care să se fi putut dezvolta organic, în raport cu programele și mijloacele ei de realizare. Nici reprezentațiile improvizate în incinta universităților sau în cadrul serbărilor de curte, nici reprezentațiile trupelor de actori ambulanți, de atîtea ori în conflict cu autoritățile locale sau cu Confreria Pasiunii, nu aveau destulă putere ca să impună și să stimuleze pe o scară mai mare mișcarea începută.

Dar nu în această împrejurare exterioară trebuie să căutăm principala explicație a procesului urmărit. Teatrul comic s-a prăbușit, mai cu seamă, prin lipsa lui de substanță socială; n-a dispus de forță satirică și combativă, fie împotriva modelor și privilegiilor aristocratice, fie împotriva burgheziei care în diferite privințe încerca să le imite. Notăm, mai departe, o seamă de vicii intrinsece, sub raport artistic. De la început, acestui teatru i-a lipsit originalitatea. Autorii, în genere, nu s-au străduit să fie noi, inventivi; s-au mulțumit adesea să imite intrigi din comediile italienilor, creînd astfel situații de convenționalism stereotip și manierizant. Mereu aceleași travestiri, *incognito*-uri, surprize, recunoașteri, lovituri de teatru. Aparent acestea plăceau; în realitate întrețineau un spirit șablonard, cuprinzînd deopotrivă și public, și actori. Printre scăderile importante mai trebuie menționată lipsa unui studiu mai atent asupra moravurilor, prin care se explică monotonia creată de repetarea continuă a acelorași intrigi sau peripeții și, mai ales, o anume facticitate, întreținută prin gustul de obscenități și de licențiozitate.

În ce privește caracterele, găsim creionări vioaie, încă rudimentare ca pătrundere psihologică, dar susținute prin oarecare simț al realității și spirit de observație. Notăm totuși că aceste trăsături erau prea puțin pentru a da cu adevărat o măsură de artă și a marca un stadiu de evoluție. Comedia franceză din Renaștere, ca funcție satirică, n-a rămas străină de viciile, ciudățeniile ori părțile ridicole ale unor categorii de oameni sau instituții contemporane; însă nu le-a aprofundat niciodată, ci s-a mărginit să le privească la suprafață, mai mult pe latura lor de amuzament. S-a rămas în genere la fondul vechilor comedii franceze; noile încercări n-au izbutit să vină cu adăugiri esențiale.

Avem de subliniat și o latură pozitivă: stilul. În multe din comediile amintite, forma este superioară fondului. Nici Grévin, nici Belleau, nici Godard n-au izbutit să creeze caractere; în schimb, toți au compus versuri frumoase, pline de grație, de suplețe, de spumă și de joc, de o vivacitate francă și surîzătoare. În proză, Larivey nu s-a arătat mai prejos. Sub acest raport, secolul contează. Limba și arta literară din textele comice au vecinătăți caracteristice cu arta mai veche a lui Plaut și cu aceea mai nouă a lui Rabelais.

TEATRUL IBERIC AL RENAȘTERII (I)

CADRUL GENERAL

Teatrul iberic — cel spaniol și, într-o mai mică măsură, cel portughez — reprezintă în Renaștere una din principalele dezvoltări literare. E legat de un spațiu anumit; reflectă moravuri, caractere, frămîntări și moduri de viață ale unei lumi caracteristice; include deopotrivă și trăsăturile Renașterii în general, cu eliberările ei din cătușele medievale și cu mulțimea ei de implicații populare.

Avem în fața noastră un domeniu întins, cu vaste încrucișări de frămîntări sociale, politice și psihologice, cu lupte de clasă, cu ciocniri surde ori fățișe între puterea ecleziastică și forțele laice, cu bogate afirmări literare, toate susținute prin scriitori reprezentativi.

1. O țară de extreme

Dezvoltarea istorică a poporului spaniol se deosebește mult de a celorlalte popoare occidentale.

Timp de aproape opt secole, începînd dintr-o perioadă medievală îndepărtată, acest popor a trebuit să ducă împotriva maurilor o luptă de *reconquista*. Pe de o parte, acest fapt i-a împiedicat dezvoltarea istorică; pe de altă parte, i-a format o seamă de însușiri orgolioase, traducîndu-se prin curaj militar, iar cîteodată prin vanități de rasă și porniri de fanatism religios.

Către mijlocul secolului al XIV-lea se izbutise ca posesiunile maure să fie considerabil reduse. Totuși, țara continua să rămînă împărțită, atît prin prelungirea conflictului dintre regatele creștine și familiile nobile cît și prin mulțimea de manifestări anarhice, întreținute de rebeliunile feudalilor abuzivi și violenți împotriva statului centralizat.

Perpetuarea acestor stări de anarhie a dus la dezordini și contradicții interne grave: asupriri ale țăranilor, persecuții îndreptate împotriva orașelor, îngrădiri sociale și economice puse păturilor meșteșugărești, dezorganizări ale producției. Toate acestea au lăsat urme adînci pe care Spania le va resimți pînă tîrziu, chiar și în perioada sa de hegemonie, cînd se părea că aurul din colonii i-ar conferi supremația economică a lumii.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, sub Ferdinand şi Isabela — primul moştenitorul Aragonului, cealaltă moştenitoarea Castiliei—procesul de unificare a căpătat un impuls important. Se trece la o politică de agregare naţională. În 1492, ultima fortăreaţă a maurilor, Gránada, capitulează. Este o victorie de seamă, pe baza căreia regii spanioli vor căpăta denumirea de „regi catolici". Tribunalul Inchiziţiei, care în 1478 fusese instituit de către Ferdinand şi Isabela pentru motive de poliţie catolică, va deveni în mîna regalităţii un instrument politic de guvernare. Vor întrebuinţa sentinţele lui, nu doar pentru „abateri" şi „erezii" de ordin religios, ci pentru a controla întreaga activitate intelectuală a ţării, reducînd la tăcere orice manifestări contrarii. Marx precizează: „Prin inchiziţie, biserica s-a transformat în unealta cea mai îngrozitoare a absolutismului"[1].

În lupta lor pentru cucerirea totală a puterii, regii spanioli s-au slujit de burghezie împotriva marilor feudali. Pînă în cele din urmă, regii vor transforma vechea nobilime feudală într-o nobilime de curte, dependentă de voinţa şi de munificienţa coroanei. Faţă de burghezie, aceiaşi regi duc o politică îndoielnică. O vor folosi în interesul puterii lor, nu însă ridicînd-o în mod hotărît. Sprijină în oarecare măsură industria textilă; protejează exploatarea minelor de aur şi de fier; favorizează dezvoltarea flotei naţionale, prin încurajarea construcţiilor navale şi prin măsuri preferenţiale pentru vasele spaniole de comerţ. În raport cu ceea ce se putea obţine în direcţia dezvoltării economice, aceste măsuri erau doar paliative; nu au puterea şi volumul necesar pentru a face din burghezia spaniolă a timpului o forţă economică şi politică, în adevăratul înţeles al cuvîntului. Înţelegem că în asemenea condiţii burghezia spaniolă nu avea să devină, ca în Anglia sau în Franţa, o clasă revoluţionară purtătoare de idei înaintate. Aprinşi de pasiunile lor nobilitare, spaniolii vor lăsa ca asupra comerţului să planeze un sentiment de rezervă şi de dispreţ. De aici o seamă de prejudecăţi, pe alocuri cu notă de stigmatizare; numeroase activităţi comerciale sînt trecute pe seama străinilor şi a „necredincioşilor", ca fiind urîte şi secundare, „nedemne" de viaţa şi misiunea adevăraţilor spanioli.

Consemnăm deopotrivă: sterilitatea solului, lipsa de navigabilitate a fluviilor (din care cauză mărfurile venite din afară se distribuiau cu greutate în interiorul ţării), păstoritul care, la adăpostul privilegiilor instituite de rege, de seniorii feudali şi de biserică, se dezvolta în dauna culturilor cerealiere, precum şi o anume educaţie emfatică prin care, sub acţiunea colonialismului şi a corupţiei întreţinute de conchistadori, se cultiva dispreţul faţă de muncă. Spaniolii se aflau pe linia unei evoluţii încetinite, improprie pentru a face din ei un popor de comercianţi şi industriaşi. Pe mulţi îi interesează mai degrabă să se înroleze în armată, dînd aventurii militare rangul unui mod principal de viaţă. S-a ajuns astfel la constituirea unei armate naţionale puternice şi la conformarea unui tip de soldat corespunzător, vestit pentru dîrzenia, sobrietatea, rezistenţa şi cruzimea lui.

Sub Carol Quintul şi Filip al II-lea, Spania deţine în lume un rol precumpănitor. Totuşi, în viaţa ei generală, ţara e frămîntată de tulburări mari. Funcţionarea internă se află sub nivelul prestigiului ei internaţional. Ace-

---

[1] *Spania revoluţionară*, Marx-Engels. *Opere*, vol. X, p. 721.

leași fapte care într-un fel îi aduc bogății și celebritate, într-alt fel îi întrețin stări de apăsare și contradicții dizolvante.

Ne gîndim, mai cu seamă, la expansiunea colonizatoare ce a urmat descoperirilor geografice. Privită de departe, Spania pare o țară de invidiat; de aproape, însă, e plină de contradicții. Populația scade. Nici înainte Spania nu avusese o populație numeroasă; acum carența se adîncește. Spaniolii își părăsesc în corpore locurile de naștere pentru a trece în continentul nou, atrași de aur, de iluzia îmbogățirii și de mirajul necunoscutului. Viața agricolă e prea împovărată de biruri și servituți pentru a-i reține; la orașe nu există o activitate comercială și industrială clădită pe baze sigure, capabilă să insufle un sentiment ferm și organizat al metropolei. Tendința mai e întreținută și de exaltarea carierei militare; aceasta, din act de misiune și de orgoliu național, cum o privise pînă atunci o întreagă tradiție spaniolă, devine acum îndemn spre aventuri dincolo de hotarele țării. Legătura activă cu pămîntul natal începe să se șteargă; acesta mai reprezintă doar un fel de loc ancestral în care mulți din cei plecați aspiră să se întoarcă pentru a muri și a fi îngropați lîngă ai lor. Iată, deci, realitatea: o patrie mare, glorioasă, bogată, dar pe care mulți dintre locuitorii ei o părăsesc, fie pentru a lupta pe diferite cîmpuri europene de bătaie, fie pentru a cultiva trestie de zahăr în Cuba ori a exploata mine de aur și de argint în Peru și în Mexic. E o dramă națională cu adîncimi și semnificații mari; literatura o va sesiza, dovedindu-se în aceasta activă și pătrunzătoare.



Țăran spaniol, după o gravură germană din 1577.

Rînd pe rînd, plecările în colonii au dus la diminuarea populației, la părăsirea solului cultivabil, la degradarea celor cîteva industrii începute în diferite orașe ale peninsulei și la părăsirea multor activități productive. Cînd s-au adăugat și expulzările de arabi și evrei, procesul, și așa destul de pronunțat, va lua forme grave. Aurul curge în Spania ca în nici o altă țară din lume; totuși, starea de sărăcie generală crește văzînd cu ochii. Averi imense, îngăduind orice risipe ori magnificențe arbitrare, stau alături de mizerii sordide. Poate nicăieri, în vreo țară a lumii, epocile n-au înregistrat un mai mare joc de extreme. Regimul fiscal funcționează defectuos, aproape absurd. Se instituie impozite doar asupra populației sărace, în neputință reală de a le plăti. Regimul fiscal, dezordonat și inegal, se manifestă labil, cu intoleranță. Vistieria țării e într-o aproape permanentă criză. Constrîns de necesități imediate — adesea nu se poate face față nici chiar

cheltuielilor elementare ale statului —, guvernul recurge la expediente sau la serviciile neoneste ale anumitor financiari. Aşa se face că multe dintre lingourile de aur aduse în corăbii din America nu rămîn în Spania, ca să se transforme aici în bunuri comune şi să realizeze ameliorări generale pentru viaţa obişnuită, ci iau imediat drumul străinătăţii, sporind depozitele bancherilor din Genova, Augsburg sau Anvers.

Sub unele aspecte, monarhia e înfloritoare; sub altele, pare minată de slăbiciuni. Regii sînt puternici, pentru că domnesc autoritar şi dispun de averi uriaşe în stare să le întreţină splendoarea. Sînt totuşi şi slabi, pentru că nu se pot bizui cu adevărat pe nimeni: nici pe nobili, nici pe cler, nici pe burghezie, nici pe ţărani şi adesea nici pe propria lor armată, cu toate că aceasta intră cu orgoliu în prerogativele regalităţii. Aceasta nu practică o politică de consecvenţă; după necesităţi ori porniri de moment se aliază cînd cu burghezia împotriva nobilimii, cînd cu biserica şi cu nobilimea împotriva burgheziei, cînd cu acestea împotriva ţărănimii. Rezultatul e că pe toată durata secolelor XVI şi XVII vom găsi numeroase confuzii politice, succedîndu-se în serie, toate cu grele consecinţe pentru viaţa generală a ţării, atît sub raport economico-social cît şi sub cel moral.

2. „Secolul de aur"

Totuşi, epoca de care ne ocupăm trece în istoria Spaniei drept un „secol de aur". Denumirea necesită o explicaţie.

În secolele XVI şi XVII, Spania înregistrează o puternică dezvoltare intelectuală, literară şi artistică. Timp de aproape două sute de ani, această dezvoltare va iradia şi dincolo de graniţe, în ţările europene şi în Lumea nouă, întregind prestigiul politic al peninsulei. Denumirea, pătrunsă de altminteri de un anume orgoliu spaniol, reflectă strălucirea acestei mişcări.

Asistăm la expansiunea geniului naţional, în aproape toate direcţiile creaţiei artistice şi literare. Arta şi literatura, ridicîndu-se deasupra contradicţiilor existente în viaţa poporului, privesc înainte, captînd elanul naţional şi sublimîndu-l în forme superioare. Se cîntă şi se sărbătoresc splendori contemporane; dar, mai cu seamă, sînt puse în lumină adevăruri ale vieţii şi ale societăţii, adesea din acelea pe care monarhia, nobilimea şi biserica, în genere coalizate, înţelegeau să le tacă.

Spania unificată, cu orgoliul ei aproape fanatic, cu zelul ei religios, cu pasiunea tradiţiilor naţionale, cu dogmatismul ei monarhic şi militar, putea să treacă drept o unitate închisă, refuzîndu-se influenţelor venite din afară. Totuşi, pe deasupra piedicilor puse de biserică şi de instituţiile feudale, asemenea influenţe s-au produs şi au dat roade.

E vorba, mai ales, de ideile Renaşterii. Războaiele lui Carol Quintul şi, în funcţie de acestea, legăturile directe cu Italia, le-au dat impulsuri importante, mijlocind printre altele şi pătrunderea lor în Spania. Aici n-au fost primite dintr-o dată, cu adeziuni totale, ca în Italia şi în Franţa. Li se preţuia noutatea, deopotrivă şi rafinamentele lor de cultură şi artă, nu însă fără a li se impune condiţiile tradiţiei şi ale modului local de viaţă.

Se dezvoltă și alte universități, pe lîngă cele de la Alcalá și Salamanca. În trecut, de altminteri ca și în alte țări catolice, universitatea spaniolă se dedicase numai studiilor teologice. Acum programele se lărgesc, modernizîndu-se prin introducerea și de discipline științifice și umaniste. Colegiile universitare din principalele orașe ale țării sînt mai bucuroase să-și asigure protecția regală decît aceea a bisericii. Se fac progrese sensibile și în studiul dreptului. Acesta, cu diferitele lui ramuri (drept politic, drept canonic ș.a.), avea de scop să dea o armatură doctrinară marelui stat spaniol, aflat acum în centrul relațiilor diplomatice ale lumii.

În universitățile spaniole, în cele vechi ca și în cele nou înființate, disciplinele umaniste, ca vestigii de Renaștere, trezesc ecouri imediate. Faptul nu privește numai viața colegiilor; se propagă și mai departe, cuprinzînd încetul cu încetul părți întregi din mișcarea culturală și literară a timpului.

Se dezvoltă o întreagă campanie de traduceri din autorii clasici. Regii catolici îi acordă cu orgoliu, uneori, protecția. Ferdinand și Isabela iau lecții cu umaniști vestiți, primul cu Francisco Vidal de Noya, cealaltă cu Beatriz Galindo. Fiica lor, Juana, improvizează și compune în latinește; despre Caterina de Aragon se spune că putea să întrețină convorbiri în latinește cu Erasm, cucerind aprobarea și admirația acestuia. Se semnalează prezența multor erudiți italieni; unii vor ocupa catedre universitare de latină și greacă sau vor întemeia altele noi, de tipul celor italiene; alții vor deveni preceptori la curtea regală sau în casele marilor seniori. Fără a se clinti de pe pozițiile tradiției naționale, spaniolii par și ei cuprinși de o febră a culturii străine. În universități se țin cursuri speciale despre poeții latini. Apar umaniști de seamă, ca Antonio de Nebrija (1444—1522) și Francisco Jiménez de Cisneros (1436—1517), preocupați mai cu seamă să întocmească gramatici latine și dicționare hispano-latine. Se înmulțesc traducerile. Plutarc, Salust, Cezar, Plaut, Juvenal, Apuleius, Sofocle, Euripide, Aristotel — enumerarea este departe de a fi completă — sînt traduși de erudiți notorii. Apar traduceri și din autori mai noi, bineînțeles italieni: Dante, Petrarca, Boccaccio.

„Secolul de aur“ își leagă numele de o mare creație literară, cu forme și genuri deosebit de variate. Romanele cavalerești sînt la modă. Genul pastoral se extinde. *Diana* de Montemayor, roman pastoral cu repetate întîmplări amoroase, cunoaște ediții după ediții, în Spania și dincolo de hotare. Poezia lirică și poezia epică își croiesc drumuri noi, depășind cu mult popularitatea genului pastoral. Se ivesc din ce în ce mai mulți autori de nuvele și romane, în ale căror scrieri vom găsi tablouri largi și veridice ale societății spaniole. E timpul în care începe să înflorească literatura *picarescă*, cu trăsăturile ei satirice și bogatele ei zugrăviri de moravuri populare, avînd în centrul lor figuri de țigani nomazi, bandiți, curtezane, studenți, aventurieri ș.a. Pe deasupra rigorilor inchizitoriale, pe alocuri ca și cum acestea nici n-ar fi existat, literatura vremii nu se sfiește să pună în dezvoltările ei un spirit viu de franchețe, de curaj, de libertate îndrăzneață a gîndirii.

Cu privire la teatru — după cum vom vedea în capitolele următoare — avem de-a face cu manifestări fundamentale, de natură să așeze dramaturgia spaniolă printre faptele literare de seamă din Renaștere.

La strălucirea literară trebuie să adăugăm și pe cea artistică: arhitectură, pictură, sculptură.

Alături de vechile monumente maure, romane și gotice se ridică acum monumente noi, purtînd pe ele întipărirea epocii: catedralele din Salamanca, Santiago de Compostela, Jaen, Murcia și Gránada, precum și mulțimi întregi de edificii mai mici, civile și religioase. Nu se urmează un stil unitar; dimpotrivă, înregistrăm o diversitate de stiluri, întîi un gotic specific spaniol, apoi rînd pe rînd „platerescul", „churriguerescul", un neoclasicism cu opriri semnificative într-un anume baroc „grotesc", înclinat spre fantastic și bizarerie. Toate oferă spectacolul unei eflorescențe pasionale, reflectînd o Spanie monarhică, dominată de elemente castiliane, catolice și soldatești.

Sculptura vremii exprimă limpede cugetul național. Recunoaștem încă viziuni extatice, aspirații celeste; are însă și apropieri de viață, imagini și impresii culese din realitatea terestră.

În pictură, nota realistă devine și mai vie. Îmbrățișează multiple aspecte ale vieții, de la stări umile din raza simțurilor noastre obișnuite pînă la stări extreme de exaltare mistică; Morales, Zurbarán, El Greco, Murillo, Velázquez fac dovada. La început s-a inspirat din italieni și flamanzi; cu timpul va ajunge la o concepție proprie, caracteristică prin strălucire, somptuozitate, virtuozități de culoare și desen, un simț pasional al vieții.

Sub raport literar, „secolul de aur" se confundă cu secolul al XVI-lea. Nu apar genuri noi; în schimb, sînt adîncite și perfecționate cele existente. Mai cu seamă se vor impune romanul și teatrul. Referitor la acesta din urmă, trebuie să subliniem afinitățile lui esențiale cu viața poporului. Nu există situație politică, socială sau sufletească din întreaga mișcare a epocii, pe care teatrul spaniol să n-o fi reflectat, în forme, cu intensități și colorituri adecvate.

3. Creația de teatru

În evoluția teatrului spaniol, trecerea de la perioada medievală la cea nouă a Renașterii nu s-a făcut dintr-o dată, printr-un salt brusc, ci cu întrepătrunderi complexe în cuprinsul cărora formele medievale nu s-au stins niciodată în întregime, după cum formele Renașterii n-au apărut vreodată pe de-a-ntregul biruitoare. Nu avem de-a face cu un miraj al frumuseților și al modelor italiene ca în Franța; există totuși destule pătrunderi, îndeajuns de evidente, pentru ca faptul să merite a fi înregistrat, numărîndu-l printre determinările de care avem nevoie. Publicul spaniol, cu psihologia lui tradiționalistă, rămăsese legat de vechile lui spectacole și divertismente, chiar după căderea acestora în desuetudine. Notăm, de exemplu, că pînă tîrziu s-a păstrat în castelele senioriale un gen tradițional de spectacol-divertisment, constînd din dansuri cu acompaniament de cîntece, scene de balet, mascarade cu dialoguri și feerii, a căror intrigă ușoară încerca să dea o legătură părților dansate și cîntate. Spectacolele pentru *Corpus Domini* — cu vastele lor procesiuni, cu mulțimea de care alegorice, cu platforme ornate somptuos — s-au prelungit mult, ca sub acțiunea unor tradiții inerte,

pînă în epoci relativ noi. Obiceiul de a se organiza în biserici reprezentații sacre, în genul vechilor drame liturgice, a avut de asemenea o tradiție îndelungată. De aceea să nu ne mirăm că într-o epocă înaintată, în care dramaturgia spaniolă număra mari experiențe laice și cuceriri importante în viața teatrului modern, Calderón va continua să compună *autos* ori să păstreze filiații din acest gen îndepărtat.


Aqui se contienen tres maneras de coplas
hay dela ñiguiri ñigui
hay dela ñiguiriñon.
Las ovejas y mastines
gran consolacion:
Despues de tañido
gloria in excelsis Deo
paz in terra, y buen perdon

Un villancico, într-o ediție din secolul al XVI-lea.

Alături de tradiția catolică — repetăm, este vorba de un catolicism practicat și cu înțeles de rezistență națională a poporului — întîlnim în teatrul spaniol și o altă tradiție, ținînd de viața țării și de anume tensiuni psihice corespunzătoare temperamentului spaniol: sentimentul onoarei, exacerbarea ideii cavalerești, cultul răzbunării, un anumit gust patetic al morții, dorul de aventuri, superstiția gloriei ori a unor amintiri ancestrale, aspirații vagi dar persistente înspre domenii și cuceriri îndepărtate. Vom găsi în acest teatru mai cu seamă ilustrarea tipului castilian, cu însușirile și defectele lui răsunătoare: pe de o parte bravură, cavalerism, loialitate, simț al onoarei, devotament față de țară și de tradițiile ei; pe de altă parte, porniri spre crimă, impetuozități aberante, orgolii duse pînă pe culmi absurde de trufie. Iubirii i se rezervă un loc caracteristic. Adesea aceasta este înfățișată ca aducătoare de nefericiri; nu sînt însă nefericiri reale, rezultînd din jocul unor fapte de viață, ci mai mult din piedici sau constrîngeri fortuite, inventate de autori. Întîlnim pasiuni puternice, purtînd pe ele o pecete nobilitară. Nimic — s-ar spune — nu pleacă din motive mici, orgolioase și meschine; violențele la care asistăm, țin să treacă drept acte de apărare și de justiție în slujba unor sentimente mari, generoase. Autorii dramatici dovedesc bogăție inventivă și abilitate în a sesiza natura și mișcarea intimă a sentimentelor. Vor recurge, totuși, la artificii, la situații neverosimile, la elemente anacronice; fie și o intrigă simplă le este de ajuns, pentru ca verva lor dramatică să intre în funcțiune și ca darul de versificare să-și desfășoare sclipitor facilitatea. Există și un revers al acestor trăsături; îl vom găsi în teatrul picaresc din *entremeses*.

Realitatea este următoarea: într-o anume măsură, poporul spaniol a primit experiența Renașterii, asimilîndu-și criterii, inițiative și moduri de viață ale acesteia; în același timp, părți întregi din această societate spaniolă au păstrat legătura cu forme de viață trecute, fie printr-un orgoliu superstițios al tradiției naționale, fie prin acea structură aparte a sufletului

spaniol pe care i-au conformat-o condițiile istorice. Teatrul peninsular al vremii și-a însușit ambele trăsături; prin simbioza lor va da la iveală principala sa caracteristică.

4. Actori, organizări scenice, public, aspecte generale

Lope de Rueda, izbutind ca în structura oarecum flexibilă a spectacolelor tradiționale să includă meșteșuguri și colorituri dobîndite prin influențe italiene, devine precursorul teatrului spaniol modern. În 1551 întemeiază o trupă de actori după modelul celor italiene care după campaniile din Italia ale lui Carol Quintul cutreierau libere prin orașele spaniole. Un an mai tîrziu, în 1552, Montemayor va înființa o altă trupă similară. Se atribuie un rol asemănător și portughezului Gil Vicente.

La început, formațiile spaniole de teatru aveau înfățișări modeste. Se recrutau mai ales din acei muzicanți rătăcitori care își ofereau serviciile unde puteau și cum puteau, atît pentru serbări publice organizate de municipalități cît și pentru reprezentațiile din casele aristocraților. Trupele erau formate din bărbați; se adăuga cîteodată și o femeie, de obicei cîntăreață. Cei mai mulți duceau o viață grea. Îndurau tot felul de jigniri și vicisitudini, avînd mereu de-a face cu asprimea autorităților, cu ostilitatea forurilor ecleziastice, cu diferite prejudecăți încetățenite asupra meseriei de actor ambulant ori cu capriciile publicului. Cîștigau greu și puțin, atîta cît să facă față de la o zi la alta. Dormeau pe unde puteau, adesea sub cerul liber. Agustín de Rojas Villandrando, în scrierea sa *Viaje entretenido* (Călătorie veselă, 1603), povestește cu umor întîmplări și vicisitudini ale acestei existențe nomade. Nu arareori, actorii se vedeau siliți să recurgă la procedee neoneste, ceea ce le atrăgea reputația de vagabonzi. Literatura picarescă îi va număra printre eroii săi favoriți.

În aceeași scriere, autorul amintit ne dă o clasificare glumeață — dar deosebit de instructivă ca document — a figurilor și grupărilor de actori ce puteau fi întîlnite în epocă. Ni se vorbește de nouă categorii, fiecare cu pitorescul și caracteristicile ei aparte.

Întîi numește pe *bululú*, un tip de comedian ambulant, cu repertoriu făcut din bucăți scurte, peregrinînd mai ales în medii rurale și apărînd de regulă în fața unui public întîmplător, adunat prin bunăvoința paracliserului, a bărbierului, cîteodată și a preotului din sat. Ne înfățișează încă un altul, *„pidiendo limosna en un sombrero"* (cerînd pomană în pălărie), actor necăjit, adunînd cu greu cîțiva gologani. Se trece apoi la grupuri. Doi actori, reuniți întîmplător pentru a juca în aer liber simple *entremeses*, formează un *ñaque*. O asociație ceva mai compactă, alcătuită din trei sau patru actori (specializați și pentru roluri feminine), avînd în repertoriul ei piese ca *Oveja perdida* de Timoneda, e denumită *cangarilla*. Trupa de cinci sau șase oameni, în care intra și o femeie, alcătuiește așa-numitul *carambaleo*; această trupă își așeza cortul prin hanuri, jucînd adesea pentru mediocre cîștiguri în natură. Toată zestrea încăpea în cîteva boccele mizerabile, ceea ce însă nu excludea pa în repertorii să figureze cînd o piesă în regulă, cînd două *autos*, cînd catru *entremeses*. Ca formații mai pretențioase ni se indică *garnacha*, *boji-*

ganga și *farándula*. Acestea se compuneau din șapte pînă la nouă oameni, între care două femei și un adolescent pentru roluri feminine. Aveau repertoriu mai mare și duceau o existență mai puțin vagabondă, în sensul că poposeau în localități pentru cîte o săptămînă întreagă, uneori și mai mult. În sfîrșit, cea mai de seamă formație era *compañía*, cu efectiv amplu, compus din șaisprezece actori și în plus un număr de figuranți. Aceste formații erau în măsură să reprezinte repertorii bogate, ridicîndu-se cîteodată la cifre de cincizeci de piese. Unei asemenea formații i-a aparținut Pedro Navarro, actor specializat în roluri de lăudăroși ridicoli și în același timp unul dintre primii „directori" spanioli de teatru. Cervantes ne dă asupra activității lui relații instructive: a organizat viața interioară de teatru; pe muzicanții, care pînă atunci cîntau în dosul cortinei, i-a adus în sală sub privirea spectatorilor; a desființat bărbile false (admitea travestiri doar pentru roluri de bătrîni și de compoziție); a dat mai mare atenție decorurilor și a introdus pentru efecte de scenă diferite mașini utile.



Șarlatan spaniol. Gravură în *Satire Ménippée*, ediția din 1594 (Bibl. Naț., Paris).

Multă vreme, reprezentațiile au avut loc pe scene improvizate. Patru bănci așezate în patrulater, cu încă cinci-șase scînduri puse transversal, iată în ce consta tot eșafodajul scenic. Actorii se ridicau deasupra solului abia la înălțimea unui scaun. O cuvertură prăfuită și găurită de vreme, întinsă pe o sfoară de la un capăt la altul al eșafodajului, servea de fundal al scenei, de ornamentație și decor, ca și de vestiar pentru actori. Cîteodată, cînd era cazul, în dosul acestei cuverturi se mai așezau și instrumentiștii, care pînă la începerea spectacolului sau între acte cîntau din chitarele lor romanțe vechi.

Cu timpul, a început să se simtă nevoia și de scene ceva mai stabile. Primele teatre s-au instalat în curți interioare de hanuri, așa-numitele *corrales*. Și aici spectatorii riscau deopotrivă să fie arși de soare sau bătuți de ploaie; din această cauză rareori antreprenorii de spectacole puteau fi siguri că-și vor împlini rețeta. Aparent, acest teatru care se pretindea stabil nu aducea nimic nou față de vechiul teatru ambulant; în realitate, dramaturgia spaniolă îi datorează mult. La un moment dat, sub acțiunea modei erudite, s-ar fi putut ca teatrul spaniol să alunece oarecum înspre o notă de livresc și de pedanterie. Dacă teatrul nou s-ar fi mărginit ca în Italia și în Franța la spațiul închis al curților senioriale și al colegiilor, tendința amintită s-ar fi lărgit, devenind predominantă. Cum însă prin teatrele stabile dramaturgii spanioli au putut să țină un contact mai strîns cu mulțimile

populare constituite în public ordonat, acestea și-au impus gusturile lor locale, neutralizînd astfel moda livrescă și artificiile academice. Faptul este important; teatrul național spaniol îi este dator pentru o bună parte din autenticitatea și vitalitatea lui. Mulțimile despre care e vorba au meritul că au ferit teatrul lor de manieră ori de principii și pretenții savante; în măsura în care i-au transmis naturalețea și energia reacțiilor lor obișnuite, i-au ajutat să devină un teatru activ, eficace, capabil să cuprindă și să exprime viața națională a poporului spaniol.

Fusese greu pînă se organizaseră primele elemente; o dată acest punct cîștigat, perfecționările vor veni relativ repede. Trupele de actori se înmulțesc, sporindu-și totodată și efectivele. Se dă mai multă atenție decorurilor; mașinile de scenă, deși rudimentare, măresc totuși iluzia reprezentării dramatice. Teatrele, care între timp deveniseră stabile, își aleg ca reședințe orașele mari: Valencia, Sevilla, Madrid. Diferite așezăminte de caritate, în dorința de a-și crea surse de venituri pentru săraci și bolnavi, încep ca în localurile lor să facă amenajări scenice, pe care apoi le vor închiria directorilor de companii actoricești. La Madrid, de exemplu, către sfîrșitul secolului al XVI-lea, găsim două teatre, ambele construite în scopuri lucrative de către Confreria Patimii (*Confradía de la Pasión*). Cu timpul, alte confrerii vor primi și ele privilegiul de a construi asemenea așezăminte.

În 1574 se semnalează la Madrid, în afară de companiile locale, și o trupă de italieni, condusă de un oarecare Alberto Ganasa; în repertoriul ei figurau mai cu seamă pantomime bufe, susținute prin măștile italiene obișnuite: Arlecchino, Pantalone, Doctorul ș.a.

Amenajările amintite păstrează în genere dispozitivul din *corrales*. Scena este protejată de o streașină, cuprinzînd sub ea și o parte din gradenuri. Locurile cele mai apreciate sînt la ferestrele dispuse spre scenă, alcătuind un fel de loji de primul rang. Majoritatea publicului se înghesuie în mijlocul curții, așa-numitul *patio*. Porțiunea centrală se află sub cerul liber; cîteodată va fi acoperită de o pînză, putînd cel mult să ofere oarecare protecție contra soarelui, nu însă și împotriva ploii. Spectatorii din *patio*, deși înghesuiți, în picioare, alcătuiesc partea cea mai caracteristică și mai pitorească a publicului. Sînt gălăgioși; se manifestă dezordonat; intervin cu gesturi și cuvinte tari; nu se preocupă cîtuși de puțin să păstreze o notă de convenționalitate politicoasă a spectacolului. Formează în schimb un public cald, vibrant, capabil ca prin izbucnirile lui pasionale să emită judecăți sigure, să trăiască sentimente autentice.

În dosul acestui *patio* se găsesc balcoane și loji, denumite *bancos, desbanes, aposentos*. Femeilor le este rezervată o parte specială, denumită *cazuela* sau *jaula*, situată imediat deasupra curții. Și de aici, ca și din *patio*, pornesc adesea manifestări gălăgioase, însoțite de fluierături și de aruncări pe scenă, în semn de nemulțumire, cu fructe stricate. Întrucît reprezentațiile se dădeau ziua, nu există instalații de lumini, și nici efecte de lumină. Și decorurile, și costumele — dacă sînt — se reduc la minimum; de multe ori actorii jucau în hainele lor obișnuite.

Abia tîrziu, în timpul domniei lui Filip al IV-lea, vor apărea și săli închise. Prima sală de acest fel a fost construită de rege, în palatul său Buen Retiro. Tot el va face apel și la serviciile unui tehnician străin, Cosma

Loti, specialist în trucuri spectaculoase: cutremure, trăsnete, furtuni, naufragii ş.a. De fapt, aceste procedee nu cucereau inima spectatorului obişnuit; teatrul spaniol, aplecat mai cu seamă spre observarea vieții, nu se va lăsa impresionat de senzații artificiale ori de spectaculozități facile.

În genere, publicul spaniol aducea în teatrul vremii o comportare fermă. Ştia ce voia şi ce să ceară reprezentațiilor dramatice. Se manifesta gălăgios; cîteodată avea izbucniri dezordonate; păstra însă o linie, marcînd prin ea o atitudine şi sugerînd autorilor preferințele lui.

Apogeul teatrului spaniol al Renaşterii va fi reprezentat prin Lope de Vega şi Calderón. A fost pregătit îndelung, prin scriitori şi opere, manifestări populare şi culte, amestecuri de date locale cu influențe venite dinafară, mode italiene, erudiție şi umanism, toate acestea străbătute şi încălzite de un mare patos al sentimentului național.

TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (II)

PRECURSORII

1. Prime documente dramatice spaniole

Avem dovezi de existenţa unui teatru spaniol cu caracter religios şi satiric, încă din secolul al XIII-lea. *El Misterio de los reyes magos* (Misterul Crailor) datează din această epocă. În secolul al XIV-lea, în partea răsăriteană a Peninsulei, sînt semnalate anume imitaţii după Seneca, vizibile mai cu seamă în piesele scriitorilor catalani Antoni Vilaregut şi Domingo Mascó.

Textul despre care se poate spune că reprezintă punctul de plecare literar al teatrului spaniol este *Diálogo entre el Amor y un viejo* (Dialogul între Amor şi un bătrîn), scris către sfîrşitul secolului al XV-lea de către Rodrigo de Cota, poet din Toledo. A fost publicat întîia oară în 1511, la Valencia, în *Cancionero general*. Conţine povestea simplă, dar amuzantă, a unui bătrîn pe punctul de a-şi vedea toată înţelepciunea în ţăndări, tocmai atunci cînd se credea mai la adăpost de tentaţiile iubirii.

Dialogul e compus cu vioiciune, într-un stil graţios şi elegant. Limba armonioasă şi poetică pune şi mai bine în lumină nota de adevăr şi naturaleţe, în care se recunosc o seamă de reminiscenţe din comediile antice.

Se atribuie aceluiaşi autor, dar fără certitudine, şi un alt dialog, *Coplas de Mingo Revulgo*[1], cu notă satirică mai pronunţată, compus din treizeci şi două de stanţe octosilabice. Doi păstori, Mingo Revulgo şi Gil Arribato, discută despre nedreptăţile sociale la care sînt martori. Gil Arribato socoteşte că de relele celor mari, în speţă de corupţia acestora, e vinovat poporul; Mingo Revulgo învinovăţeşte pe rege pentru suferinţele ţării. Discuţia ia sfîrşit prin elogiul unei linii de mijloc. Atacurile au caracter hotărît; totuşi sînt înfăţişate cu discreţie, în notă serioasă, pe alocuri cu înălţime. Dialogul are formă dramatică, nu însă şi acţiune. Se crede că satira era îndreptată împotriva regelui Henric al IV-lea şi a metresei sale de origine portugheză. Istoriile literare văd în această scriere o primă formă constituită de satiră populară. Deducem, din numeroasele reimprimări din secolul al XVI-lea, că opera a plăcut mult şi că s-a perpetuat îndelung pe scenele spaniole.

[1] *Copla*: strofă scurtă cu caracter popular. Poeţii respectivi luau denumirea de *copleros*.

2 Fernando de Rojas; La Celestina

Fernando de Rojas s-a născut la Montalbán, în apropiere de Toledo. Viața lui ne-a rămas în bună parte necunoscută. Se spune c-ar fi trăit ca jurisconsult la Salamanca, fiind considerat drept o inteligență prodigioasă. A devenit notoriu, în Spania și în diferite țări europene, prin piesa *La Celestina*, de care ne vom ocupa în dezvoltările următoare.

Opera e concepută ca roman, scrisă însă în formă de dramă (*accion en prosa*). O cunoaștem sub denumirea prescurtată de *La Celestina*; titlul exact al primei versiuni este *Comedia de Calisto y Melibea*, iar al celei de a doua *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

În două ediții mai vechi (Burgos 1499 și Sevilla 1501) apar numai șaisprezece acte; în majoritatea edițiilor de după 1501 figurează douăzeci și două. Autenticitatea acestui adaus a fost viu dezbătută. Rojas precizează că nu este autorul propriu-zis, ci doar continuatorul unei scrieri al cărei prim act ar fi apărut în anul 1499 la Medina. Cercetările de autoritate afirmă cu certitudine că opera a fost scrisă de o singură mînă. E posibil ca supoziția unui alt autor să fi fost pusă la cale, poate de Rodrigo de Cota sau Juan de Mena, pentru a feri pe Rojas împotriva învinovățirilor aduse de contemporani cu privire la imoralitatea scrierii.

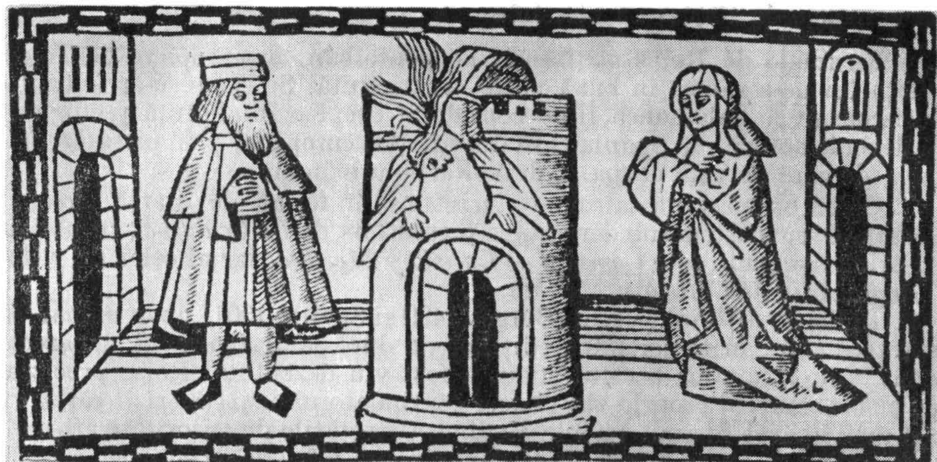
Intriga piesei e simplă. Calisto se îndrăgostește de Melibea, dar aceasta îl respinge. Ambii tineri aparțin unor familii bogate. În loc ca tînărul îndrăgostit să formuleze de-a dreptul cererea în căsătorie, recurge la ajutorul Celestinei, intermediară bătrînă, cunoscută ca veche proxenetă. Corupînd servitorii, izbutește să aducă pe Melibea în brațele lui Calisto. De aici urmează o serie de aventuri tragice. Celestina este ucisă de servitori, pentru că nu mai voia să împartă cu ei prețul infamiei. Calisto, fugărit de Centurio, un soldat fanfaron, trimis pentru a răzbuna moartea Celestinei, alunecă pe scară și rămîne mort pe loc. Melibea, în disperare, se azvîrle de pe o terasă, pentru a-și reîntîlni în moarte iubitul.

Autorul înfățișează această poveste stranie, dureroasă, cu siguranță și abilitate. E compusă atent, cu preocuparea de a da la iveală, nu un simplu spectacol agreabil, ci o transcriere reală, sesizantă, de viață. Evită latura senzațională, spectaculoasă, pentru a pătrunde în intimitatea vieții pasionale; surprinde cu finețe și înțelegere teama și neliniștile îndrăgostiților; redă în trăsături sugestive viciile senile; e necruțător cu lașitatea servitorilor și fanfaronada tîlharilor, stigmatizînd cinismul care ia proporții deprimante.

Personajul Celestinei, cu trăsăturile ei amorale, urzindu-și din umbră acțiunile, este bine reliefat. Parmeno, servitorul lui Calisto, o descrie stăpînului său într-un fel hiperbolic, dar tocmai prin aceasta subliniindu-i abjecțiunea:

„...Cînd trece pe uliță, cîinii îi latră numele, păsările îl ciripesc, oile îl behăie, broaștele îl orăcăie, ciocanul îl bate pe nicovală, rîndeaua și ferăstrăul îl strigă și-l scrîșnesc mereu cu aceleași sunete: Ce-les-ti-na. Nu se lovește o piatră de alta, fără ca din aceasta să nu țîșnească numele ei..."

Lui Parmeno, trimis de stăpînul lui să-i ceară serviciile, îi vorbește fără scrupule și fără perdea:



Scenă din *Celestina*. Ediția din 1582.

„...Nici cel mai bun chirurg n-ar putea, de la prima privire, să spună cît de adîncă e rana. Îți împărtășesc ceea ce văd cu ochii. Melibea e frumoasă; Calisto e îndrăgostit și cinstit; pe cît i-ar fi de greu să plătească, pe atît de greu mi-ar fi și mie să mă amestec în această treabă. Banul izbutește orice: el dărîmă stînci și te poate trece rîuri ca pe uscat..."

Introducîndu-se în casa fetei, ia față de mama acesteia o poză de smerenie religioasă. Melibea îi primește propunerea cu răceală, Celestina însă nu dă îndărăt. Jură că intențiile ei sînt curate; o asigură că în pornirea ce o împinge să-i vorbească de Calisto stăruie un sentiment de milă. Acest tînăr zace grav bolnav; l-ar mai putea vindeca doar rugăciunile unei făpturi virtuoase ca Melibea. Conduce în așa fel lucrurile, încît Melibea să se îndrăgostească de el înainte de a-l fi văzut. Chinurile dragostei sînt descrise cu pătrundere și cu subtilitate. Fata mărturisește bătrînei mijlocitoare cum o mistuie un foc ce arde înăbușit în ea, cum crește în ființa ei o rană care îi este totuși scumpă, cum resimte tot timpul o dulce amărăciune, cum o cuprinde o caldă dorință de moarte. Pînă la sfîrșit, Melibea va consimți să-l vadă pe Calisto noaptea. Întrevederea nocturnă între cei doi îndrăgostiți are aproape patetismul celei din *Romeo și Julieta*:

„*Melibea*: Ești trist și plîngi, pentru că mă crezi crudă; dar eu plîng de fericire, văzîndu-te atît de credincios. O, stăpînul meu, comoara mea, cu cît aș fi mai fericită să-ți pot privi și chipul, nu numai să-ți aud glasul! Dar cum nu e cu putință mai mult, primește în clipa de față întărirea a tot ce ți-am scris prin vestitoarea noastră. Șterge-ți ochii de lacrimi și poruncește-mi tot ce crezi de cuviință!

Calisto: O, stăpîna mea, nădejdea și înseninarea mea, pacea și fericirea inimii mele, cu ce cuvinte ți-aș putea mulțumi pentru nemăsuratul dar pe care mi-l faci?"

Ca posibilități scriitoricești, Rojas se situează deasupra multora dintre contemporanii săi. Mînuiește fraza cu energie și realizează efecte artistice.



Personaje din *Celestina*. Ediţia din Salamanca, 1536.

Are un pesimism realist, în care putem recunoaşte totodată o valoare artistică de prim ordin.

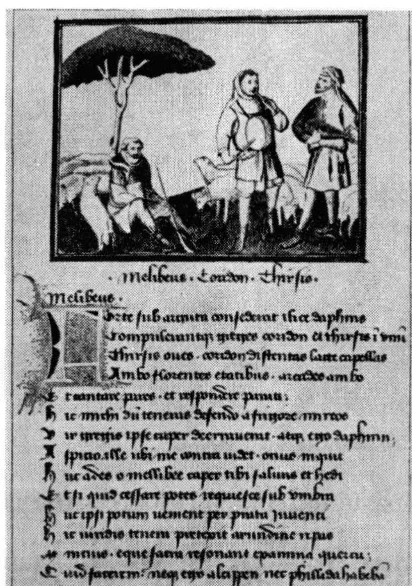
Opera are şi scăderi din punct de vedere dramatic. Se observă, mai intîi, o oarecare servitute faţă de pedantismul epocii. Nu e mai puţin adevărat că aceste scăderi apar mai mult în părţile adăugate, adică în acelea despre care nu ştim cu precizie dacă îi aparţin lui Rojas. În al doilea rînd, notăm faptul că pe măsură ce se înainta în elaborarea ei, opera şi-a modificat caracterul. În primele scene predomină caracterul comic; pînă în cele din urmă devine dramă. Trebuie să se ţină seama însă că *Celestina* n-a fost scrisă, propriu-zis, pentru scenă. Ca atare, e posibil ca evoluţia de la comic la tragic să fi fost cerută nu de criterii scenice, ci de subiectul însuşi, de concepţia epică a acţiunii. Cît priveşte organizarea dramatică a subiectului, aceasta a rezultat prin eliminarea elementelor descriptive de prisos.

Piesa a fost întîmpinată cu critici acerbe. I s-a obiectat lui Rojas că exagerează viciile societăţii, a fost învinovăţit de imoralitate. E sigur că majoritatea acestor critici nu au dreptate. Curajul autorului stă în aceea că pune faptele în lumină, pe un teritoriu dramatic mai sigur, mai real.

Posteritatea nu s-a împiedicat de aceste obiecţii. În Spania secolului al XVI-lea, piesa lui Rojas a cunoscut nu mai puţin de douăzeci şi şase de ediţii. În Franţa şi Italia a fost larg adoptată; dramaturgia engleză, pe cale de formaţie, i-a acordat preţuiri stăruitoare. În decursul vremii, Rojas a avut mulţi imitatori.

3 Juan del Encina

Juan del Encina este supranumit „patriarhul teatrului spaniol". S-a născut în 1469. Face studii la Universitatea din Salamanca şi ia parte la asediul Granadei (mai tîrziu va celebra căderea acestei cetăţi în *El triunfo de Fama*). Începînd din anul 1492 s-a aflat în serviciul ducelui de Alba. O călătorie în Italia, în 1498, îi va spori orizontul de cunoaştere, adîncindu-i



Scenă pastorală. Miniatură dintr-un manuscris din secolul al XIV-lea (Bibl. Academiei din Lyon).

totodată sensibilitatea poetică. În 1502 devine favorit al lui Alexandru al VI-lea, papa spaniol de tristă amintire. Tradiția națională consideră aceasta ca o pată în viața poetului. Este și excelent muzician, în care calitate conduce un timp capela papei Leon al X-lea. Revine în țară în 1509 pentru a lua în primire un canonicat laic la Málaga. După cîțiva ani va intra într-un ordin religios. Celebrează prima sa mesă la Ierusalim, în 1519. Revine în Spania la o vîrstă înaintată, în 1524, și moare la Salamanca, în 1529.

Encina a început să scrie de timpuriu, la vîrsta de cincisprezece ani. În decurs de douăzeci și cinci de ani va compune șaptezeci de poeme. În *Cancionero musical* al lui Asenjo Barbieri se găsesc inserate aproape optzeci de mici piese puse de el pe muzică. În *Arte de trobar* (poartă și denumirea *Arte de poesia castellana*, 1496), un fel de manual de poetică, formulează idei în bună parte împrumutate de la provensali (*Leys d'amors* de Guilhem Molinier, 1324) și în genere intrate în simțirea literară a poporului. O eglogă, *Plácida y Victoriano*, cu unele note licențioase strecurate ca elemente antitetice, i-a fost interzisă de Inchiziție și distrusă pînă la ultimul exemplar.

Principala reputație literară a lui Encina, care i-a adus și titlul de întemeietor al teatrului spaniol, se sprijină pe producțiile lui dramatice. A compus un număr de *autos*, mai multe scene dialogate (scrise pentru a fi jucate ocazional de Crăciun, de Paști, sau cu prilejul altor sărbători), precum și o serie de piese izvorîte din viața reală — de pildă *El auto del repelón* (Chelfăneala) — cuprinzînd scene din Salamanca, cu studenți și țărani. Mai presus de acestea stau cele paisprezece *egloge*. Primele două au fost jucate în 1492 și 1493 sub directa supraveghere a poetului, în fața protectorilor săi; reprezentațiile s-au succedat din an în an pînă în 1496.

Mai întîi cîteva lămuriri generale asupra formei dramatice create de Encina. La greci, eglogă avea înțelesul de „culegere", întrebuințîndu-se pentru piese de întinderi mici: ode, epistole, satire, epigrame, bucolice ș.a. Mai tîrziu, s-a dat titlul de eglogă bucolicelor lui Virgiliu. Prin generalizare, noțiunea de eglogă a devenit echivalentă cu aceea de poezie bucolică, primind astfel un înțeles de poem pastoral. Cu timpul s-au constituit două tipuri: *egloga narativă*, cu conținut pur descriptiv, în care poetul vorbește în numele propriu, și *egloga dramatică*, în care acțiunea este transmisă unor personaje.

În eglogele lui Encina, acțiunea este simplă și distinctă. Au fost compuse pentru diferite prilejuri festive, religioase sau profane. Partea de inventivitate, ca și cea de observație, e redusă; caracterele sînt doar vag conturate; situațiile scenice se constituie cu greu. O seamă de personaje nu au viață proprie; în numele lor vorbește poetul.

Piesele n-au fost construite pentru a se zugrăvi în ele procese de viață; sînt mai mult pretexte pentru desfășurări festive. De aceea se acordă muzicii și dansului roluri importante. Encina, ca om instruit, avea la îndemînă destule izvoare, din care să culeagă inspirații mai reale sau mai savante; dacă totuși a preferat să dramatizeze teme simple, primitive, e pentru că se afla sub influența trubadurilor din Catalania, printr-o profundă aplecare sufletească și artistică.

Ce cuprindeau subiectele acestor piese? *Egloga de Fileno* dramatizează dragostea unui păstor pentru Lefira; piesa se termină trist, printr-o sinucidere, sugerată probabil de acțiunea din *Celestina*. *Plácida y Victoriano* aduce în scenă pe Venus și Mercur; schițează două tentative de sinucidere și presară cîteva momente licențioase; piesa se remarcă prin versificație elegantă și curgătoare; *El auto del repelón* ne înfățișează pățaniile la oraș a doi păstori; *Cristino y Febea* dramatizează căderea nevrednică a unui călugăr.

Dar, pentru a ne da mai bine seama de trăsăturile acestor conținuturi, să ne oprim mai pe larg asupra uneia din cele paisprezece egloge: *Los pastores que se tornan palaciegos* (Păstorii care devin curteni).

Scutierul Gil curtează cu asiduitate pe Pascuala, o păstoriță. Aceasta ar fi dispusă să uite de dragostea lui Mingo, dacă scutierul ar vrea să se facă cioban și să păzească oile împreună cu ea. Mingo se opune, invocînd dreptul său de aspirant mai vechi la dragostea și la mîna ei. Între cei doi pretendenți se încinge o întrecere, în ce privește darurile pe care fiecare va trebui să le facă miresei.



Personaje din *Egloga celor trei păstori* de Juan del Encina. Ilustrație din secolul al XV-lea.

Păstorul declară: „...Îi voi da inele frumoase, toarte de pus în urechi, un colier de argint, pantofi mîndri, mănuşi galbene, gulerașe de dantelă, o plasă în care să-şi prindă părul, o manta, o rochie; pe deasupra îi voi întocmi eu însumi din lemn de fag nenumărate lucruri, aşa cum nimeni din sat nu i-ar putea face altele mai frumoase. Îi voi aduce tot felul de fructe din munții noştri: nuci, ghinde dulci, castane, mere, piersici şi pere; îi voi da păsări: prepelițe, sturzi, fluierari, porumbei şi porumbițe."

Scutierul îl întrerupe, cu brutalitate şi îngîmfare: „Taci, bădărane! Eu îi voi da lucruri mai de preț, pentru că eu, eu o iubesc mai mult."

Pascuala este pusă să aleagă. Primeşte promisiunile scutierului Gil, menținîndu-şi însă dorința ca acesta să se facă cioban. Mingo, deşi dezolat, acceptă situația. Toți trei se îndreaptă spre staul, intonînd un *villancico*:

„Să ducem turmele la păscut, /*hurri allá!*/ Nu se mai cade să rămînem în colibă,/ Cele şapte capre se arată pe cer—/ Iată ivirea zorilor, /*hurri allá*/ Aleargă, aleargă, aleargă, nătîngule!/ Lasă atîta lene. Fii cu luare-aminte la berbecul tău,/ Să nu ți-l fure cineva./ Fii cu grijă, cu grijă, cu grijă, la lup,/ *hurri allá!*"

Găsim urmarea întîmplării într-o altă eglogă. Scutierul Gil s-a dezgustat repede de viața de cioban. Îi promite Pascualei rochii frumoase şi bijuterii scumpe, dacă ar vrea să-l urmeze în palatul său de senior. Pascuala primeşte şi îl determină şi pe Mingo să-şi schimbe căciula de cioban în pălărie de cavaler. Pregătindu-se să-şi înceapă noua lor viață de castelani, îi vom asculta intonînd un alt *villancico*:

„...Nimeni să nu închidă poarta,/ Cînd dragostea vine să bată în ea,/ Pentru că prin aceasta nu va cîştiga ceva./ Să ascultăm de îndemnurile iubirii/ Şi cu fericire să ne facem din cerințele ei virtuți./ Să nu încercăm a ne împotrivi dragostei,/ Nimeni să nu-i închidă poarta./ Pentru că în felul acesta nu va cîştiga ceva./ Iubirea îmblînzeşte pe cel mai crud/ Şi dă putere celui mai slab./ Împotriva grijilor şi suferințelor pe care ni le dă/ Nimeni să nu încerce a lupta,/ Pentru că niciodată nu va cîştiga ceva din aceasta."

În alte egloge sînt tratate subiecte sacre: naşterea, patimile, diferite dialoguri între ermiți şi personaje hagiografice. Nu cuprind trăsături ieşite din comun, meritînd să fie subliniate. Toate, urmînd o tradiție, se încheie printr-un *villancico*.

Privite în general, repetăm, eglogele lui Encina par produse de convenție şi fantezie, fără destulă realitate. Bănuim că n-au fost jucate în fața marelui public. Viața lor dramatică s-a desfăşurat mai mult în palatul ducelui de Alba, în fața unui public de curte, aplecat spre artificii şi prețiozități.

Totuşi, Encina şi-a înscris o glorie sigură în istoria literaturii dramatice: aceea de a fi fost un promotor al mişcării naționale de teatru.

4. Torres Naharro

Epoca lui Carol Quintul se caracterizează, între altele, prin largi pătrunderi în Spania ale unor influențe străine. Atmosfera de pregătire a Renaşterii, mai bine zis chiar ivirea acesteia, făcea ca între aceste influențe străine cea italiană să se afle în frunte. Caterina de Aragon întreținea corespondență

latină cu Erasm. Numeroşi eruditi italieni străbăteau Spania de la un capăt la altul, propagînd noile crezuri de artă şi de gîndire ale Renaşterii. Cultura umanistă începea să-şi deschidă drumuri, şi acestea se arătau din ce în ce mai promiţătoare. Infanţilor regali li se dădeau preceptori italieni. Catedre de seamă ale Universităţii din Salamanca erau încredinţate unor învăţaţi italieni. Studiul clasicismului devenea în viaţa acestei universităţi o disciplină de bază. Nevoia de cultură generală şi de cultură străină, la început în bună parte o modă, îşi statornicea drepturi şi cu timpul devenea o preocupare de adîncime. Spania începea să aibă şi ea umaniştii ei, unii de reputaţie universală, ca de pildă Antonio de Nebrija şi Palencia, cel dintîi autor al unor *Introductiones latinae* (1481) şi al unei *Gramática castellana* (1492), iar celălalt autor al unui *Vocabulario universál en latín y en romance* (1490). Traducerile din clasici se înmulţeau în mod sensibil. În 1515, Pedro Fernández de Villegas, arhidiacon de Burgos, dădea la lumină o primă traducere spaniolă a *Infernului* lui Dante. Petrarca fusese tradus ceva mai înainte, de către Francisco de Madrid. Din *Decameronul* lui Boccaccio circulau, încă la sfîrşitul secolului al XV-lea, mai multe traduceri rămase anonime

De altminteri, procesul e reciproc: numeroşi italieni pătrundeau în Spania şi tot aşa diferiţi spanioli luau drumul spre Italia. La început s-au întîmpinat rezistenţe. Dante avea pentru avariţia proverbială a catalanilor *(l'avara povertà di Catalogna)* aprecieri aspre. Boccaccio, deopotrivă, îi privea pe catalani cu dispreţ şi cu rezervă *(semi barbari et efferati homines)*. Umaniştii italieni din serviciile curţilor regale şi ducale nu se sfiau să-i considere pe spanioli — compatrioţii regelui Alfons al V-lea al Neapolelui — drept nişte ignoranţi: *(a studiis humanitatis abhorrentes)*. Cu timpul, însă, italienii au părăsit această rezistenţă. Calist al III-lea şi Alexandru al VI-lea, papi spanioli, au contribuit ca moda spaniolă să pătrundă şi să triumfe. Scriitori spanioli îşi vor publica operele la Roma şi vor găsi printre italieni importante contingente de cititori şi admiratori; totodată, se vor găsi şi poeţi italieni, ca de pildă Luigi Tarsillo, gata să declare că simţirea lor e toată spaniolă *(spagnolo d'affezione)*.

În teatru, influenţa italiană s-a făcut simţită, mai cu seamă, prin Bartolomé de Torres Naharro. Majoritatea datelor pe care le avem despre viaţa lui stăruie sub semne de îndoială. S-a născut la Torres, către sfîrşitul secolului al XV-lea. Nu i se cunosc cu certitudine nici data naşterii şi nici aceea a morţii (1530?). Se crede că mai întîi a fost soldat, că după aceea a fost răpit de corsari algerieni şi că în cele din urmă, după răscumpărare, a intrat în călugărie. A trăit mult timp la Roma, după unele păreri îndeplinind funcţiunea de capelan pe lîngă generalul Fabrizio Colonna, după altele ca favorit al papei Leon al X-lea. Cel puţin aşa ar rezulta din faptul că într-un privilegiu pontifical este numit *„dilectus filius"*. Se spune că ar fi fost expulzat din Roma din cauza unui pamflet muşcător la adresa curţii papale, şi că ar fi murit în sărăcie.

Singurele date certe pe care le avem se referă la cîteva din manifestările lui literare. Între anii 1513 şi 1517 a compus două opere mai cunoscute: un *Psalmo*, pentru a celebra victoria din 1513 de la Nota a spaniolilor împotriva veneţienilor, şi un *Concilio de los galanes y cortesanas de Roma invocado por*

Cupido (Sfatul galanților și al curtezanelor din Roma convocat de Cupidon), scris într-un stil îndrăzneț, aproape inconvenabil.

Piesele sale de teatru au fost reprezentate întîia oară la Roma, între anii 1500 și 1516. Au fost strînse în volum și publicate la Neapole, în 1517, sub un dublu privilegiu, papal și regal. Volumul avea titlul *Propalladia* și purta o dedicație către Fernanto d'Avalos, marchiz de Pescara, soțul de origine spaniolă al Vittoriei Colonna. În această epocă, poetul se afla la curtea lui Fabrizio Colonna.

Inițiativele lui Torres Naharro fac din el un precursor de seamă al teatrului spaniol. Urmînd preceptele lui Horațiu, își împarte piesele în cinci acte, numite *jornadas*. Sînt precedate de un prolog (*introito*) și de un argument, în care se cere bunăvoința publicului și se dau rezumatele subiectelor. Numărul personajelor e limitat: cel puțin șase și cel mult douăsprezece. Într-o singură piesă, *Comedia Tinellaria*, întîlnim douăzeci de personaje; subliniind faptul, autorul precizează că această înmulțire i-a fost impusă de natura aparte a subiectului. Cît despre repetatele intercalări italiene în text, autorul mărturisește că acestea erau concesii făcute oaspeților italieni care asistau la spectacole.

Timpul eglogelor a trecut. Torres Naharro, făcînd un pas mai departe, așază temelii pentru viitoarea comedie spaniolă. Consideră că dramele pot fi împărțite în două mari categorii: *comedias a noticia* și *comedias a fantasía*. Primele aduc pe scenă fapte și personaje reale, luate din viața obișnuită; celelalte dau curs unor acțiuni închipuite, însă putînd să pară și adevărate. El însuși înclină spre acestea din urmă. Istoria literară spaniolă îl consideră drept primul maestru al genului. În alegerea subiectelor refuză să mai fie tributar antichității, preferînd să observe moravurile contemporane. Amestecă elemente comice și grave, inițiind astfel o formulă de artă pe care Lope de Vega o va ridica la rang de principiu.

Comedia Seraphina a fost scrisă în patru idiomuri: latin, valencian (mai vechi), spaniol (mai nou) și italian; identificăm în acestea cele patru naționalități din regimentele *(tercios)* marchizului de Pescara, în fața cărora urma să fie jucată. Piesa îmbină elemente de dramă cavalerească și de comedie de intrigă. Rolul lui *gracioso* e deținut de un călugăr care la tot pasul dă citate false din Biblie și folosește expresii într-o latinească vulgarizată. Autorul îndreaptă împotriva personajului repetate săgeți satirice, țintind de fapt mai departe și punînd în cauză moravuri și comportări ale organizației ecleziastice.

Comedia Soldadesca marchează apropieri sensibile de comedia de moravuri. Asistăm la o zugrăvire realistă și pitorească a felului cum se făceau recrutările de soldați pentru armata papală. Piesa putea să apară cu atît mai autentică, cu cît autorul cuprindea în ea scene amuzante, la care fusese martor.

Comedia Tinellaria ne plimbă prin palatul unui cardinal roman, unde facem cunoștință cu o lume de servitori incorecți, intriganți și lacomi, incarnînd cele șapte păcate capitale. În totul se simte o alunecare spre farsă și extravaganță. Scenele în care personajele vorbesc toate dintr-o dată, în limbi diferite, încarcă spectacolul cu situații inutile, lipsite de comic și de expresie.

Comedia Ymenea, avînd ca temă iubirea Himeneii pentru Cebea, se apropie ca linie generală de dramele cavalerești. Găsim în ea scene de balcon, pasiuni

geloase mergînd pînă la crimă, precum și clasicul „punct de onoare" castilian. Critica privește această piesă cu însuflețire. Mult mai tîrziu, în 1609, Lope de Vega avea să înscrie în codul său dramatic următorul principiu: „Evenimentele în care intră în joc onoarea pot duce la subiecte preferate, impresionînd puternic sufletele". Torres Naharro are meritul de a fi dat o primă configurare unui principiu din care teatrul castilian avea să-și constituie o dogmă.

Comedia Jacinta, deopotrivă, zugrăvește moravuri. Autorul e din ce în ce mai stăpîn pe mijloacele lui de expresie; piesa se remarcă prin eleganța stilului și puritatea limbajului. *Comedia Aquilana*, a cărei acțiune se petrece în timpul regelui Bermudo, anunță genul comediei de capă și spadă.

Pentru Torres Naharro, Neapole este o a doua patrie. Influența italiană e vizibilă; o simțim în mișcările însuflețite și în complicațiile intrigilor dramatice. La Neapole, Inchiziția era mai departe decît la Madrid; în apropierea generalilor poetul și-a luat față de biserică libertăți care în anturajul episcopilor i-ar fi fost refuzate. Piesele lui au însemnat un pas curajos; în lumina lor, vechea eglogă, pastorala grațioasă și *auto*-ul începeau să fie forme depășite.

Torres Naharro are merite de pionier. Istoria literară vede în el primul dramaturg spaniol care a adus pe scenă personaje reale și a început să schițeze caractere, în subiecte dramatice cu intrigă și acțiune formată din episoade. Spre deosebire de mulți poeți anteriori, Torres Naharro avea în vedere și pe spectatori, cu nevoia lor afectivă de a găsi plăcere în urmărirea reprezentației dramatice. În epoca sa a fost un bun cunoscător al scenei și al resurselor ei artistice; piesele lui s-au bucurat de o popularitate rareori întîlnită pînă atunci. *Propalladia*, de pildă, a fost de cinci ori retipărită în decurs de două decenii. O seamă întreagă de autori — Bartolomé Palau, Micael de Carvajal, Cristobal de Castillejo ș.a. — au găsit în el un model și un îndrumător. Influența lui ar fi putut fi și mai mare; s-au opus însă condiții de ordin material, întrucît în epoca aceea teatrul spaniol avea de luptat cu lipsuri apreciabile și nu dispunea încă de o organizare propriu-zisă.

5. Lope de Rueda

Tratatele de istorie a literaturii așază printre pionierii teatrului spaniol și pe Lope de Rueda. Cervantes, care pe cînd era copil l-a văzut jucînd pe scenă, îl numește „marele Lope de Rueda". Ca om, și chiar ca inteligență, nu-i atribuie nimic deosebit; recunoaște, însă, că avea puternice dispoziții poetice, că în poezia pastorală *(versos pastoriles)* „nu l-a întrecut nimeni", și că în ce privește comedia, „a scos-o din scutece, ca în schimb s-o îmbrace în marile ei veșminte". Lope de Vega face aprecieri asemănătoare: „Comedia se trage de la acel Rueda, pe care mulți oameni aflați încă în viață l-au văzut jucînd".

Lope de Rueda a trăit — se crede — între anii 1510 și 1565. S-a născut la Sevilla și a murit la Córdoba. La început a fost muncitor aurar, reputație cu care a intrat în posteritate. Mai tîrziu s-a înrolat într-o trupă ambulantă de actori, cu care a cutreierat prin mai multe orașe spaniole.

Curînd va deveni şeful acestei trupe şi autor de comedii *(autor de comedias)*. Multiplele lui atribuţii — actor, director, autor — îl aşază, în sens actoricesc ca şi literar, în marea familie a creatorilor de teatru, în care numărăm pe Aristofan, Shakespeare şi Molière. La curtea lui Filip al II-lea s-a bucurat de protecţie şi de preţuire. Trecerile lui prin marile oraşe ale Spaniei — Segovia, Toledo, Madrid, Valencia — au lăsat urme; documentele vremii le menţionează ca fapte vrednice de ţinut minte. Asupra datei cînd Rueda a început să compună stăruiesc încă incertitudini. Prima oară îi întîlnim numele menţionat în 1554; bănuim însă că debutul lui scriitoricesc datează mai demult.

Despre viaţa lui particulară cunoaştem doar fapte fără însemnătate. Cele două căsătorii i-au adus mai mult necazuri decît satisfacţii. Se pare că poetului îi plăcea să ducă o viaţă dezordonată, complăcîndu-se în societatea veselă şi aplecată spre petreceri a camarazilor săi de teatru.

Activitatea poetică a lui Lope de Rueda, *el excelente poeta*, s-a desfăşurat în mai multe direcţii. Nici una, însă, nu i-a asigurat mai multă notorietate ca teatrul.

E unul din principalii propagatori ai scenei naţionale. Avea o instrucţie întinsă, rară în timpul său. Citise pe Teocrit, cunoştea pe Plaut şi era familiarizat cu subiectele italiene, dintre care pe unele le-a şi imitat. Şi-a îndreptat însă preferinţa înspre opere de inspiraţie populară, din spirit de afirmare naţională, legată de atmosfera timpului şi de indicaţiile generale ale Renaşterii.

În opera lui dramatică putem distinge trei categorii: comedii, colocvii *(coloquios)* şi intermedii *(pasos)*.

Comediile reprezintă un capitol în genere mediocru, fără relief. Piesele sînt compuse în proză. Fabula este inegală, cîteodată aproape confuză. Unele subiecte alunecă înspre comedia de intrigă sau de aventură, altele înspre tragedie. Apar influenţe italiene, multe de a doua mînă. Singura parte de originalitate a autorului stă în creionarea de siluete populare, făcute de obicei cu graţie şi vervă. Colocviile sînt nişte piese scurte în care autorul aduce pe scenă dispute amoroase între personaje campestre, ţărani şi păstori. Cîteva colocvii mai aparte, de pildă *Coloquio de Camilla* şi *Coloquio de Timbria*, provin din alungiri lipsite de echilibru şi proporţie ale unor *pasos*.

Adevăratul meşteşug dramatic apare în *pasos*. Acestea sînt intermedii dramatice, cuprinzînd evenimente simple, asemănătoare farselor întîlnite în repertoriul trupei pariziene Enfants sans souci. Intriga, neverosimilă, lasă de dorit; în schimb, piesele cîştigă prin popularitatea personajelor şi prin naturaleţea limbajului.

În *El rufián cobarde* (Fricosul nemernic) găsim reminiscenţe din Plaut. Eroii principali sînt doi lachei, Estepa şi Siguenza. Amantele lor s-au bătut crunt cînd una din ele a spus despre amantul celeilalte că este un fost bandit, scăpat de la galere cu urechile tăiate *(desorejado)*. Estepa vine să-i ofere lui Siguenza satisfacţie, dar acesta refuză să se bată, sub motiv că spada pe care o poartă la cingătoare nu-i aparţine. Pare, deci, un vrednic descendent al lui Miles gloriosus. Adversarul său îl obligă să îngenuncheze pe pavaj. Frumoasa Sebastiana, amanta sa, după ce îi dă peste nas cîteva

bobîrnace, se depărtează disprețuitoare, la brațul învingătorului, jucîndu-și cu cochetărie evantaiul.

În *La carátula* (Masca) facem cunoștință cu un valet prostănac care a găsit pe drum o mască și care printr-o mistificare este adus să vadă în aceasta rămășița pămîntească a unui ermit desfigurat de bandiți. În ce fel va trebui să se ferească de ura și blestemele mortului? Valetul este făcut să creadă că va trebui să devină călugăr-cerșetor și să meargă — după o practică obișnuită pe atunci în Spania — din loc în loc, cu un clopoțel în mînă, ca să cerșească pentru sufletele nevoiașe.

Subiectele celorlalte *pasos* sînt pe aceeași măsură. În *El convidado* (Invitația), la ușa lui Jáquima, licențiat în drept, se prezintă un străin, care pentru a se face invitat la masă pretinde că îi este compatriot și că îi leagă amintiri comune din copilărie. Dar Jáquima, cu tot titlul lui pompos, nu are în buzunar nici lăscaie. Dă fuga la un vecin, bacalaureatul Brazuelos, să facă rost de cîțiva bani pentru a-și salva onoarea de amfitrion. Acesta însă — îmbrăcămintea peticită stă mărturie — se află în și mai mare lipsă. Pînă în cele din urmă cei doi vecini vor găsi un tertip ca să scape de musafirul nepoftit. Mofluz, acesta caută mijlocul să-și astîmpere foamea într-altă parte. Din această mică satiră, sprintenă și hazlie, reiese umilitoarea situație de mizerie a oamenilor de lege.

Cornudo y contento (Încornorat și fericit) reeditează povestea soțului înșelat, bătut și plutind în fericire.

Folosind material popular, cules prin observații directe asupra realității, Lope de Rueda inventează tipuri vii, plauzibile, mișcîndu-se pe scenă cu abilitate: bătrîni, gitane, negrese, medici, studenți leneși, curtezani ș.a. Nu se lasă prins de formule literare, de principii de școală, de mode artistice; înzestrat cu un simț sigur al faptului de teatru, urmărește ca mai presus de toate să creeze ritm și vivacitate scenică. S-a spus că opera stă mai prejos de reputația lui. Afirmația cuprinde o parte de adevăr, în măsura în care piesele lui Lope de Rueda, mai mult decît prin valoarea subiectelor, trăiau prin naturalețe, prin vioiciunea dialogului și prin pitorescul lor savuros.

Cervantes, în prologurile sale, ne descrie condițiile materiale ale scenei. Caracterizează spiritul general ce domnea în comediile lui Lope de Rueda și vorbește cu entuziasm despre virtuozitatea jocului acestui renumit actor. Aflăm din aceste descrieri că teatrul funcționa în condiții ingrate, sărăcăcioase. Toată zestrea unui *autor de comedias*, în acest timp, putea să încapă într-un sac: patru jachete de blană garnisite cu bucăți de piele aurită, patru bărbi, patru peruci și patru bîte ciobănești. Comediile, în genere, erau doar niște egloge simple, avînd ca personaje doi păstori și o păstoriță. Construcția propriu-zisă a scenei se compunea din patru bănci pe care se așezau transversal mai multe scînduri. Nu existau personaje „ieșind din centrul pămîntului", nici „nori coborînd din cer, purtînd pe ei îngeri ori suflete". Cît despre decor, acesta consta din cuverturi vechi atîrnînd în fundul scenei, prinse cu frînghii.

În timpul lui Lope de Rueda, rolurile feminine erau încă încredințate actorilor tineri; spaniolii continuau să împărtășească prejudecata că femeile trebuie să stea acasă, nu să apară pe scenă.

Tot Cervantes ne spune, cu privire la meşteşugul actoricesc al lui Lope de Rueda, că acesta interpreta cu perfecţiune patru roluri principale: o negresă, un destrăbălat, un nătărău şi un basc. Toate făceau deliciul publicului; de aici şi popularitatea autorului-actor.

În istoria teatrului spaniol, Lope de Rueda ocupă un loc bine definit. I se atribuie şi lui (alături de Torres Naharro) merite în iniţierea de prologuri *(introitos)* şi împărţirea actelor în *jornadas*. A creat un sistem dramatic pe care poporul spaniol şi l-a însuşit ca pe un factor important în viaţa lui sufletească şi intelectuală. Începînd cu Lope de Rueda, teatrul în Spania devine instituţie naţională.

6. Juan de Timoneda

Asupra acestui autor, istoricii literari spanioli se găsesc într-un anume dezacord. Nu i se exagerează meritele istorice, cînd i se atribuie invenţia *entremés*-ului? Există păreri care susţin că în această privinţă Timoneda n-a fost propriu-zis un pionier, ci a urmat drumuri deschise de doi înaintaşi: Andrés de Prado şi Orozco.

Era un învăţat, în care calitate a devenit editorul operelor lui Lope de Rueda. Mai tîrziu şi-a propus să-i şi continue opera. A scris mult, în versuri şi proză; cîteva din cărţile sale s-au bucurat de preţuire şi de popularitate. Totuşi, ca valoare în sine, autorul rămîne mai mult un imitator. Abia tîrziu, Timoneda va denota în opera sa dramatică o inspiraţie mai personală; aceasta a şi făcut pe Cervantes să precizeze: „Bătrîneţea lui a triumfat asupra timpului". A trăit pînă în anul 1583.

Prima notorietate în teatru a dobîndit-o prin piesa *Los menecmos*, împrumutată în mod vizibil din Plaut. Găsim şi alte împrumuturi: în *Cornelia* din Ariosto, în *Aurelia* din Torres Naharro, iar în *Auto de la oveja perdida* (Oaia pierdută) din Lope de Rueda. Cea mai cunoscută din comediile lui Timoneda—*Un ciego, un mozo y un pobre* (Un orb, un servitor şi un sărac) — aduce pe scenă o situaţie asemănătoare cu cea din *Nouveau Pathelin*. Maurul, mergînd cu două găini la tîrg, întîlneşte un soldat, de care se lasă cu uşurinţă escrocat. Îi cere găinile, pretinzînd că le ia pentru preot, care i le va plăti; acestuia, între timp, îi spusese că maurul vrea să se spovedească. Nodul situaţiei comice se întrezăreşte: ajunşi faţă în faţă, preotul va refuza să achite ceva ce nu datorează, iar maurul va refuza să se spovedească.

Juan de Timoneda n-a dat teatrului spaniol o creaţie originală. Are însă un merit de seamă: erudiţia nu i-a răpit vivacitatea; prin aceasta se aşază în dramaturgia vremii deasupra multora dintre conaţionalii săi.

7. Gerónimo Bermudez

Scriitorul contează în viaţa teatrului spaniol, prin străduinţa lui de a regenera tragedia. A trăit, probabil, între anii 1530 şi 1599. Ştim că a intrat în ordinul Dominicanilor şi că a fost profesor de teologie la Universitatea

din Salamanca. În concepția sa dramatică s-a condus după formele grecești, pe care a încercat să le adapteze. Și-a publicat opera dramatică sub un nume de împrumut: Antonio de Sylva.

În principala sa lucrare dramatică, *Ines de Castro*, e tributar în mare măsură portughezului Antonio Ferreira, care cu două decenii înainte compusese o tragedie asupra aceluiași argument istoric. Acțiunea e repartizată în două piese de cîte cinci acte: *Nise lastimosa* (Nise nefericită) și *Nise laureada* (Nise încoronată). Precizăm că „Nise" reprezintă o anagramă a personajului Ines de Castro, a cărei istorie tragică este adusă pe scenă într-un amestec neobișnuit de realism, de extravaganță și de poezie.

Doña Ines de Castro y Valadares, frumoasa soție secretă a infantelui portughez Dom Pedro, este omorîtă de către Alvaro Gonsalvez, Pedro Coelho și Diego Lopez Pacheco din ordinul regelui Alfonso *(Nise lastimosa)*. Infantele, devenit rege, trece la răzbunare. Pune să fie dezgropat cadavrul lui Ines, il îmbracă în veșminte regale, celebrează căsătoria și apoi o încoronează ca pe o regină *(Nise laureada)*.

Acțiunea e monotonă; intriga e condusă fără artă și meșteșug; caracterele personajelor se susțin cu greu și plutesc tot timpul într-o notă de neverosimilitate. Cele două piese prezintă și unele merite, dar nu în liniile lor mari, ci în detalii. Iată, de pildă, cuvintele nefericitei Ines, cînd cere regelui grațierea:

„Deci, stăpîne, nu vrei să-mi asculți rugămintea. Te mînă pasiunea ori te stăpînește o eroare? O, prieteni, mă adresez acum vouă: vorbiți-i regelui pentru mine, luați-mă sub protecția voastră, cereți-i să aibă milă!... Dacă totuși ați putea s-o faceți, și nu m-ați salva, ar însemna că nu el, ci voi m-ați omorît. Este oare o atît de mare crimă de a iubi pe acela care te iubește? Mă întreb, stăpîne: dacă ții să plătești iubirea cu moartea, cu ce vei plăti atunci ura?"

Dom Pedro, după răzbunare, se adresează anturajului tulburat:

„Nu plîngeți, copiii mei! Mîngîiați-vă! Voi plînge eu pentru toți. Voi vărsa tot atîtea lacrimi cît sînge a fost scris ca ea să verse..."

8. Juan de la Cueva

În desfășurarea generală a dramaturgiei spaniole, Juan de la Cueva ocupă un loc caracteristic. A deschis lupta împotriva unor mode în creștere ale Renașterii, protestînd împotriva respectului abstract și aproape superstițios față de subiectele grecești și latine, și cerînd poeților aplecări mai marcate asupra unor teme din tradiția și istoria națională. Sub acest raport, cartea sa *El ejemplar poetico*, un fel de *artă poetică* inspirată din Horațiu, s-a bucurat în Spania multă vreme de autoritate.

Juan de la Cueva de la Garoza a trăit în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (1543—1610). Se trăgea dintr-o veche familie andaluză. A început să compună teatru încă de tînăr; totuși, operele sale dramatice apar ceva mai tîrziu, între anii 1584 și 1588.

A scris un mare număr de piese de teatru. Multe din ele au fost reprezentate la Sevilla, în grădina pe atunci celebră a Doñei Elvira, de către

actori cunoscuți ai epocii. Cueva n-a urmat propriu-zis un sistem dramatic, dar s-a condus după cîteva idei menite ca în totalitatea lor să alcătuiască o concepție de teatru. A redus numărul actelor la patru. Forma metrică este îmbogățită cu ritmuri noi. Împrumută teme din acele *romances* pe care spectatorii vremii le știau pe dinafară. De fapt, Cueva nu se mărginește să scoată în lumină posibilitățile dramatice cuprinse în cîntecele și legendele eroico-populare — subiectul din *El cerco de Zamora* (Asediul Zamorei) — ci trece la subiecte mai ample, mai organizate, ca în *El saco de Roma*, în care dramatizează succesele militare repurtate de Carol Quintul în Italia, *Los siete infantes de Lara* (Cei șapte fii ai lui Lara), unde pune în acțiune așa-numita *ingeniosa fábula de España*, ori în *El infamador* (Defăimătorul), unde libertinul Leucino reprezintă în germene tipul de mai tîrziu al lui Don Juan și unde găsim prefigurări de seamă ale viitoarei comedii de capă și spadă.

În genere, subiectele pieselor sînt confuze. Înlănțuirea episoadelor și gradarea acțiunii denotă stîngăcie. Nu se respectă nici un fel de unitate. Autorul nu se întreabă dacă faptele aduse pe scenă sînt plauzibile sau nu. De fapt, arareori acțiunea creează situații dramatice; pe alocuri are aspecte de simplă cronică rimată. Situații și personaje obișnuite se amestecă cu altele mitologice, într-un amalgam lipsit de sens istoric și de adevăr psihologic. Astfel, în piesa *El infamador*, eroina Eliodora este protejată de Diana și persecutată de Venus, care vrea s-o lase pradă unui seducător. Miracolul prin care tînăra femeie este salvată de la dezonoare seamănă ca factură cu cele din piesele medievale.

Tonul înalt, pretențios, răpește personajelor simplitatea și autenticitatea. De fapt, aceasta nu ține numai de trăsăturile de caracter ale autorului, ci și de moda epocii, cu infiltrările ei în teatru. Altminteri nu s-ar explica de ce în epopeea sa, *La conquista de la Betica*, tonul este mai sobru și mai reținut decît în creația lui dramatică.

Ca teoretician, Cueva a avut intuiții remarcabile; ca autor s-a dovedit mai puțin fericit. Faptul e important, dar nu într-atîta încît să-i întunece meritul literar sau să micșoreze serviciile pe care initiativele sale le-au adus teatrului spaniol.

9. Gil Vicente

Gil Vicente, marele scriitor portughez, este o personalitate activă și complexă a teatrului iberic din secolul al XVI-lea. Diferite împrejurări ale vieții, și mai cu seamă o afinitate spirituală, i-au legat numele, deopotrivă, și de literatura spaniolă.

S-a născut la Lisabona în jurul anului 1470 și a murit la Evora în anul 1536. Mai întîi s-a îndreptat spre studii juridice, de drept civil. Cu timpul, însă, l-au absorbit predispozițiile și preocupările lui poetice. Ca gentilom, a trăit aproape de curtea regilor portughezi Manuel și Juan al III-lea, cărora le-a dedicat piese de teatru. În epoca aceea, curțile regale ale Castiliei și ale Portugaliei erau unite printr-o alianță de dublă căsătorie, ceea ce făcea ca regele portughez să se înconjoare de poeți și artiști din ambele țări.

Gil Vicente s-a făcut cunoscut printr-o piesă pastorală, *Auto pastoril del Nacimento*, compusă în limba spaniolă pentru Doña Maria, după ce aceasta a dat naştere viitorului rege Juan al III-lea. Regina, cucerită de arta şi meşteşugul tînărului poet, i-a cerut să compună încă o piesă asupra nativităţii, pentru a fi reprezentată la curte în ziua de Crăciun. Succesul ei răsunător i-a dat lui Gil Vicente certitudinea vocaţiei sale dramatice. Din devotament pentru protectoarea lui, care îşi păstra sentimentul limbii materne, poetul a compus în continuare o seamă de alte piese: *autos*, comedii şi tragicomedii. Opera lui dramatică se compune din zece piese scrise în întregime în limba spaniolă, cincisprezece în spaniolă amestecată cu portugheză şi şaptesprezece în portugheză pură.

Bătrîneţea lui Gil Vicente are în ea o tristeţe aparte. Curtea regală, după ce poetul o viaţă întreagă i-a închinat talentul lui dramatic, s-a arătat ingrată. Scriitorul pe vremuri atît de sărbătorit este lăsat aproape în mizerie, muritor de foame împreună cu familia sa. Într-o Lisabonă bîntuită de ciumă, nimeni, în frunte cu „iluştrii ingraţi", nu-i dă o mînă de ajutor. Totuşi, rămîne mai departe un generos. În 1531, un puternic cutremur transformă capitala în ruine. Gil Vicente, cu riscul vieţii, se află în mijlocul populaţiei sinistrate, dînd ajutor răniţilor şi încercînd să calmeze spiritele.

Şi-a compus următorul epitaf:

„În aşteptarea marii judecăţi/ Zac în acest mormînt,/ Şi după viaţa mea frămîntată/ Mă odihnesc./ Întreabă-mă cine am fost,/ Uită-te bine la mine,/ Pentru că am semănat cu tine,/ Şi soarta ta va fi întocmai ca aceasta a mea./ Şi, pentru că tot aici vei ajunge,/ Tu, care azi citeşti sfatul ce ţi-l dau,/ Ia-mă drept oglinda ta,/ Priveşte-mă pe mine şi priveşte-te pe tine!"

Între cele patruzeci şi două de piese în versuri rămase de la Gil Vicente putem deosebi: *autos*, egloge, farse, comedii şi tragicomedii. Au fost strînse în volum abia în 1562, de către fiul său Luis Vicente. Volumul cuprindea cinci cărţi, constituind — oarecum — şi o clasificare a pieselor: *autos*, reunite sub titlul general *Obras de Devoção*, comedii, tragicomedii, farse, opere diverse.

Gil Vicente e primul poet dramatic portughez. A avut — după toate probabilităţile — două modele: pe Juan del Encina şi pe francezul Jean Michel. Influenţa modelului spaniol predomină; simplitatea tonului şi eleganţa manierei stau mărturie. Recunoaştem o influenţă a lui Encina şi în amestecul de pios şi de profan, realizat cu artă şi subtilitate.

Ca putere dramatică, Gil Vicente rămîne în urma altora, în speţă lui Torres Naharro. Are fantezie, inventivitate, pe alocuri chiar îl întrece prin strălucirea prezentării; compune acţiuni facile; observaţia stăruie în limite convenţionale. Lirismul unora dintre poemele sale dramatice cuprinde frumuseţi pe care spaniolii nu le atinseseră încă. Cît priveşte comediile, acestea sînt scurte, însufleţite, scînteind de vervă şi de graţie. În epoca lor s-au bucurat de un succes răsunător. Se spune că Erasm ar fi început să înveţe portugheza pentru a le putea citi în original. În afară de meritele sale ca poet dramatic, Gil Vicente s-a afirmat şi în muzica vremii; compunea singur muzica menită să-i însoţească şi să-i întregească piesele.

În Portugalia, începînd cu piesele mai grave—reprezentate în fața reginei-mame la mănăstirea Enxobregas—și terminînd cu farsele devenite spectacole publice, teatrul lui Gil Vicente a deținut scena. În unele roluri apărea el însuși ca interpret principal; cît despre rolurile feminine, multe dintre ele erau jucate de către fiica sa Paula, despre care se spune că era una din cele mai frumoase și mai inteligente femei ale epocii. Nu știm dacă piesele portugheze ale lui Gil Vicente s-au reprezentat și în Spania; s-a dovedit însă că mai tîrziu atît Lope de Vega cît și Calderón s-au inspirat din ele.

Notorietatea lui Gil Vicente se sprijină, mai cu seamă, pe piesele scrise în portugheză, limba lui natală. Acestea i-au adus reputația de „Plaut lusitanian"; e o reputație pe care veacurile i-au păstrat-o, înscriind-o ca atare în istoria dramaturgiei iberice și a dramaturgiei universale.

Obras de Devoção (Opere de devoțiune). E vorba de *autos* cu subiecte religioase, unele scrise în spaniolă, altele în portugheză. Au asemănări, atît ca factură cît și ca semnificație dramatică, cu miracolele și misterele franceze. Multe din ele erau reprezentate în biserici, pentru publicul obișnuit de credincioși; celelalte s-au jucat în fața unui public restrîns, fie la palatul regal, fie la universități, fie în casele unor mari seniori.

Subiectele sînt naive. În genere, constau din împletiri rudimentare de elemente biblice cu situații profane. Intenția catehetică este realizată prin personaje alegorice, întruchipînd virtuți sau categorii morale: sărăcia, umilința, credința, prudența ș.a. Personajele biblice și personajele contemporane se confundă: întrebuințează același vocabular și același stil; de obicei stilul nobilitar, de curte.

Să ne oprim, ca întrunind în el caracteristici ale tuturor pieselor din această categorie, la *Auto da barca do Inferno* (Barca Infernului). Face parte dintr-o trilogie avînd ca temă trinitatea din *Divina Comedie*: Infernul, Purgatoriul și Paradisul.

Scena se deschide prin apariția Diavolului, ca luntraș al Infernului. Îndemnurile lui răsună insistent, cu ironie crudă: „...În barcă, suiți în barcă! E o zi frumoasă și vom călători pe o mare minunată. Grăbiți-vă, dacă vreți să mai găsiți loc! E timpul să plecăm!..."

Lîngă barca Diavolului alunecă o altă barcă, a Paradisului, condusă de un Înger. Nobilul o cheamă insistent, cu gîndul să se urce în ea. Invocă și calitatea sa de nobil, pentru a avea mai multă trecere. Îngerul, însă, îl refuză: „Această barcă nu e pentru tirani". Și ironia slujitorului ceresc continuă: „Suiți-vă în cealaltă! Acolo, și voi și senioria voastră vă veți afla mai în voie. Și pentru că ați disprețuit pe cei mici, făceți-vă cu atît mai mic cu cît ați ținut să păreți mai mare!..."

Diavolul continuă să grăbească îmbarcarea. Seniorul mai cere un răgaz. Ar vrea să se reîntoarcă numai pentru puțină vreme pe pămînt, pentru a-și consola soția, despre care pretinde c-a lăsat-o în disperare. Disprețuitor, Diavolul îi răspunde cu un ton sarcastic: „Nu-ți mai face atîta grijă! În vreme ce mureai, nevasta ta se zbenguia cu un altul, și mai neisprăvit decît tine..." Pînă la sfîrșit, neavînd încotro, nobilul va trebui să se îmbarce.

Jocul se repetă de cîteva ori, cu personaje diferite: un cămătar, căruia Îngerul îi răspunde: „De acum buzunarele îți sînt ușoare, dar nu și inima"; un cerșetor idiot; un cizmar, speculant cu săracii, care zadarnic va invoca la

cîte slujbe religioase a luat parte și cîte pomeni a făcut; un călugăr, mulțumit de sine, care nu înțelege de ce dacă a iubit-o pe frumoasa Francesca, soția altuia, trebuie să piară în flăcările infernului; Señora Brizida, bătrînă intermediară, în ale cărei bagaje putem număra trei saci cu minciuni, cinci cu șiretlicuri și hoții și încă mulți alții, foarte grei, încărcați cu fetele pe care le-a vîndut... Nu înțelege de ce o asemenea încărcătură să nu-i dea dreptul de a traversa fluviul Morților în barca Gloriei. Iat-o, implorînd:

„...Înger al lui Dumnezeu, trandafirul meu, te implor, căzîndu-ți în genunchi. Sînt Brizida, femeia prețuită de atîția, care am crescut fete tinere, făcîndu-le educația pentru canonicii cei mari. Făptură scumpă, trece-mi peste rîu bănuții, dulcii mei ochi de perle fine! Sînt catehizată, sînt inițiată, fac opere sfinte. Nici sfînta Ursula n-a convertit atîtea fecioare ca mine..."

Rînd pe rînd, barca Diavolului se completează: un evreu, un judecător, un procuror (aceștia se regăsesc ca vechi prieteni cu Brizida) și un hoț spînzurat.

Cea de a doua piesă din trilogie, *Auto da barca do Purgatorio* (Barca Purgatoriului), constituie, de fapt, o variațiune pe tema inițială. Apar aceleași personaje: Îngerul, Diavolul, pasagerii. Dar interesul dramatic scade; întîi din cauză că se repetă aceleași procedee și apoi pentru că peripețiile purgatoriului sînt mai puțin expresive decît acelea ale infernului. Psihologia și caracteristicile damnaților par șterse, nedefinite: un țăran care se plînge de munca pămîntului („...cum să fiu în același timp și plugar și păcătos, cînd n-ai răgaz, nu să păcătuiești, dar nici măcar să-ți ștergi broboanele de sudoare de pe frunte?!"), o femeie care a pus apă în lapte și și-a vîndut produsele la piață pe prețuri prea mari, un jucător ș.a.

În cea de a treia parte a trilogiei, *Auto da barca de Gloria* (Barca Gloriei), asistăm la un dialog viu între Diavol și Moarte. Cel dintîi întreabă: „De ce seceri atîția oameni săraci, neînsemnați, și cruți pe cei bogați?" Moartea îi răspunde: „N-avea grijă, sînt și aceștia din carne și oase, așa că-mi aparțin deopotrivă. Pînă la sfîrșit, vei vedea, nu-mi va scăpa nici unul, de la conte pînă la papă!..."

În genere, acțiunea reeditează pe cea din prima parte. Auzim vorbindu-se de infern mai mult decît de paradis. Sînt puse în cauză, mai cu seamă, personaje importante din lumea seniorială și ecleziastică. Cînd un conte va încerca să facă paradă cu devoțiunea lui, Diavolul îi răspunde scurt, justiționar: „Vă cunosc viața. Întotdeauna ați fost orgolios, ușuratic și aspru cu cei sărmani. Deci, îmi aparțineți; nu veți putea pătrunde în paradis!" Ducele nu e mai norocos; i se amintește cum pe pămînt a iubit aurul, din care cauză cu greu ar mai putea fi absolvit. Urmează un rege și un împărat; și acestora li se amintește cum dragostea vanitoasă de glorie i-a pierdut. Episcopul, arhiepiscopul și cardinalul găsesc calea la fel de închisă. Acestuia din urmă i se precizează: „E bine ca Excelența Voastră să meargă în infern și să-și găsească acolo semenii, aducîndu-și aminte cum mureau de ambiția de a ajunge papă". În ce privește pe papa, răpit de moarte tocmai cînd se credea mai nemuritor, e primit de Diavol în mod special, cu preveniri ascunzînd în ele cruzime și perfidie: „...Fiți binevenit, Sfinte Părinte, Beatisimă Majestate! Veți veni acum cu mine, despuiat de sacra voastră mitră, să sărutați picioarele lui Lucifer!..."

Totuși, sfîrșitul nu mai e implacabil ca în *Barca Infernului*. Papa, împăratul, regele, ducele și contele vor cădea cu pocăință în genunchi, cerînd și apoi obținînd iertare.

De ce, oare, Gil Vicente a consimțit ca epilogul să fie concesiv și convențional? Explicația e simplă. Piesa se reprezenta înaintea curții; aceasta n-ar fi acceptat ca damnațiunea să meargă pînă la sfîrșit, fără să se dea înalților spectatori și o satisfacție măgulitoare. Avea de-a face, oarecum, cu o situație analogă celei din *Tartuffe*; și Molière, renunțînd la finalul cerut de mersul firesc al acțiunii, va recurge la unul convențional, util însă pentru a trece piesa prin rigorile cenzurii, făcînd-o reprezentabilă în fața regelui.

Deducem că Gil Vicente nu avea numai criterii ale vieții de curte, unde am văzut că era prețuit, ci simțea mai ales pulsațiile vieții din afară, ale străzii și ale piețelor publice.

Faptul, în diferite proporții, se va repeta și în alte opere dramatice.

În creația de teatru a lui Gil Vicente, farsele *(farças)* reprezintă o latură minoră. Erau compuse în genul eglogelor, pentru a fi pe placul curții și în nota modei pastorale. Și sub raport literar, și ca valoare dramatică, sînt sub nivelul operelor de devoțiune.

Farsa *Inês Pereira*, pentru care se spune că poetul avea o aplecare specială, urmează linia morală a unui cunoscut proverb portughez: „Mai bine un măgar care să mă poarte pe spinare decît un cal care să mă arunce la pămînt" *(mais quero asno que me leve, que cavalho que me derrube)*. Inês, o tînără țărăncuță, se revoltă că trebuie să rămînă acasă ca să facă treabă, în vreme ce mama sa se duce la biserică. Îi declară acesteia că vrea să se mărite; devenind liberă prin măritiș, va putea să se plimbe cît va voi și să danseze cît o să-i placă. Refuză pe tînărul fermier Pedro Marqués, un om vrednic și de ispravă, pe motiv că n-ar fi destul de șlefuit. În schimb, acceptă cu orgoliu și fericire pe scutierul unui mare senior, pe care i-l propuseseră doi intermediari de meserie, patroni la Lisabona ai unei agenții matrimoniale. Inês e încîntată de manierele pretendentului său, de cuvintele lui meșteșugite și de darurile lui în mătăsuri și lucruri de podoabă; la rîndul său, scutierul îi mărturisește că a găsit în ea făptura visurilor sale, trandafirul cel mai proaspăt al vieții. Cînd acesta îi mai cîntă și o romanță spaniolă la modă, tînăra fată se simte desăvîrșit cucerită.

Dar, îndată după nuntă, Inês se trezește la realitate. Scutierul, gelos la culme, o închide în casă, interzicîndu-i să schimbe cu cineva vreo vorbă sau să meargă neînsoțită, fie și la biserică. În plus, este și plin de orgoliu, neadmițînd ca vreodată să fie contrazis.

Vine timpul ca scutierul să plece, însoțindu-și seniorul la război. Inês imploră cerul s-o facă văduvă, jurînd că într-o asemenea eventualitate va ști să-și ordoneze într-altfel viața. S-ar spune că rugămintea i-a fost ascultată: scutierul cade ucis într-o luptă cu maurii. Fermierul Pedro Marqués, vechiul candidat refuzat, reapare. Jignirea pe care a suferit-o și tristețea ce i-a urmat nu i-au stins în suflet vechea lui iubire. De astă dată, Inês nu-l va mai refuza, ci îi va întinde cu prietenie amîndouă mîinile. Nu se mai gîndește ca înainte la plimbări, la cîntece și joc, ci e fericită la gîndul că va trăi lîngă un om care s-o iubească și să-i dea liniște.

O velho da horta (Bătrînul din livadă) pune în dialog de comedie textul unei povestiri medievale *(fabliau)*. Branca Gil, o veche intermediară, expertă în negoț de galanterii, propune unui bătrîn ridicol, stăpînul unei livezi, să-i cucerească grațiile unei fete tinere, de care acesta se îndrăgostise. Bătrînul se lasă escrocat, pentru ca în cele din urmă să afle că fata, spre care crezuse că merseseră toți banii și toate darurile cerute de intermediară, era onestitatea personificată.

Piesa e lipsită de complicație dramatică. Ea urmărește însă o linie morală, și faptul e cu atît mai semnificativ cu cît personaje dubioase ca Branca Gil, așa-numite *alcoviteiras*, abundau în epoca aceea în viața libertină și decadentă a capitalei portugheze. Poetul îndreaptă o seamă de săgeți satirice și împotriva bisericii. Aflăm, într-unul din momentele cele mai vii ale comediei, cum se promit daruri și slujbe speciale în onoarea unor sfinți — „gloriosul" sfînt Martin, „frumoasa" sfînta Ioana de Mandosa, sfînta Margareta de Suze, sfînta Maria d'Ataida — dacă vor ajuta să se pervertească simțirea tinerei fete și să fie aruncată în brațele bătrînului.

Principala intenție satirică a lui Gil Vicente s-a îndreptat împotriva călugărilor. Ne oprim, ca ilustrare, la farsa *As fadas* (Ursitoarele). Personajele sînt Diavolul, o vrăjitoare, doi călugări și trei ursitoare. Vrăjitoarea, împotriva căreia s-a deschis acțiune judiciară, își pledează singură cauza în fața regelui și a reginei. Refuză să admită că în acțiunile ei ar exista ceva rău. Dimpotrivă! În măsura în care pot aduce calm sufletesc și curaj celor în deznădejde sau pradă pornirilor pasionale, vrăjitoriile sale ar trebui puse în rîndul „faptelor pioase". Ca dovadă a inocenței sale cere suveranilor permisiunea să invoce pe Diavol. Acesta își face neîntîrziat apariția. Vrăjitoarea îl trimite să-i aducă din Insulele-Pierdute trei ursitoare bune, care să dea cauțiune de nevinovăția ei. Însă, în loc de trei ursitoare, Diavolul aduce trei călugări din infern, pedepsiți la chinuri perpetue pentru că în viață predicaseră fals, le plăcuseră femeile, merseseră din petreceri în petreceri și se lăsaseră cu trup și suflet în voia unor vicii infamante. Sfîrșitul farsei e convențional. Vrăjitoarea îi concediază pe cei trei călugări, după ce mai întîi invitase pe fratele-predicator să vorbească despre iubire. În scena finală asistăm la o defilare veselă de personaje mitologice și alegorice: Jupiter, Venus, Cupidon, Soarele, Luna ș.a.

Fabulația din farsele lui Gil Vicente se reduce adesea la cîteva scene, putînd fi reprezentate fără aparatură scenică într-un salon, în decurs de cel mult o oră. În partea de divertisment, cîntecul și dansul sînt larg folosite. Cîștigau mult prin versurile lor elegante și grațioase, compuse într-o limbă veche, a cărei naivitate le dădea un farmec deosebit.

Piesele lui Gil Vicente n-au căpătat universalitate; cu toate acestea, au contribuit în măsură apreciabilă la constituirea teatrului spaniol și portughez. Ca formă, se aseamănă cu piesele contemporane ale spaniolilor Juan del Encina, Torres Naharro și Lope de Rueda. Ca fond, reprezintă o satiră a moravurilor portugheze, cu referire specială la cele ecleziastice. Tendința apare și la alți scriitori, anteriori sau contemporani; Gil Vicente îi întrece însă în ceea ce privește fondul poetic, precizia și vivacitatea satirică. În felul pitoresc și spiritual în care schițează portretele personajelor sale, unii comentatori îi găsesc asemănări cu Rabelais. Dacă nu s-ar fi mărginit să

compună doar pentru curte, ci ar fi căutat apropieri mai esențiale de viața populară, cu pulsațiile și realitățile ei autentice, viziunea lui dramatică nu s-ar fi oprit desigur la simple schițări, ci ar fi putut să cuprindă o vastă frescă de moravuri și caractere.

10. Luis de Camões

Cel mai de seamă poet portughez, Luis de Camões (1524—1580), autorul *Lusiadelor*, s-a manifestat și ca dramaturg, urmînd în mod vizibil exemplele date de Tasso și Ariosto.

Amfitrion, comedie în cinci acte, scrisă în versuri, este o operă de tinerețe plină de stîngăcii și de situații artificiale. În comparație cu alți autori care au tradus ori s-au inspirat din comedia cu același nume a lui Plaut — Villalobos în Spania, Dolce în Italia, Dryden în Anglia, Rotrcu și Molière în Franța, Kleist în Germania — încercarea lui Camões rămîne minoră.

Auto de el rei Seleuco (Regele Seleucus), de asemenea în versuri, are un singur act. Presupunem, după indicația autorului, că reprezentația era urmată de cîntece și dansuri, că a fost compusă pentru o serbare publică. Subiectul reia o temă cunoscută. Antiochus Soter se îndrăgostește cu violență de Stratonice, frumoasa fiică a lui Demetrius Poliorcet. Prin căsătoria cu Seleucus Nicator, regele Siriei, devine mama vitregă a tînărului. Îndrăgostitul cade bolnav de moarte. Medicul Erosistrate îi comunică regelui adevărul: boala care duce pe fiul său în mormînt este iubirea năprasnică pentru o femeie. Regele imploră să i se salveze fiul, fie și respectîndu-i-se dragostea. Medicul, atunci, comunică regelui și celălalt adevăr: singurul om în stare să-l salveze este tatăl însuși, întrucît făptura iubită este Stratonice.

Piesa nu prezintă interes dramatic. În schimb, este însoțită de un prolog conceput în gen de farsă, în care intervențiile satirice se îmbină într-un mod viu, sugestiv, cu observații privitoare la meșteșugul poeților ori al actorilor.

Asistăm la agitația unui impresar de spectacole, înainte de a pune pe picioare o reprezentație. Cîțiva spectatori se plîng că piesa n-ar fi destul de nouă; drept răspuns, impresarul îi invită să se ducă la farmacistul de peste drum, unde vor putea să afle toate noutățile posibile... Seniorul Ambrosio, în așteptarea partidei lui de cărți, își trece timpul scobindu-se în dinți și asistînd la reprezentarea unei *auto*. E un spectator dificil... Piesa l-a predispus la somn, mai rău chiar decît o predică bisericească... Zadarnic impresarul încearcă să apere piesa, ca și reputația sa proprie: „Mi-a fost vîndută ca bună"; „dar este o piesă cu reputație bine stabilită" etc. Personajul *gracioso* e pus să rostească replici ironice la adresa moravurilor ecleziastice: „Al cui fiu ești?" — „Al unchiului meu." — „Cum așa?" — „Da, pentru că tatăl meu a fost ecleziastic, și știm că un ecleziastic se adresează copiilor lui numindu-i pe toți *nepoți*..." Același personaj e folosit pentru aluzii sarcastice privind operele unor poeți ai vremii, încărcate de afectări și imagini căutate (*agudézas*).

Cea de a treia piesă, *Filodemo*, este o comedie romanescă, în gen de pastorală, compusă după gustul spaniol al timpului, influențat la rîndul său de

moda italiană. Subiectul se împletește din situații baroce, în genere neverosimile. Cheia acțiunii ne este comunicată în prolog. Dintr-o căsătorie neautorizată între un hidalgo portughez și fiica regelui din Danemarca s-au născut doi copii, Filodemo și Florimena, care vor fi crescuți ca orfani în casa unui țăran milos din Castilia. Băiatul va deveni un meșter neîntrecut al cîntecului, iar fata o păstoriță cuminte, plină de farmec și suavitate. După lungi peripeții, prin coincidențe posibile numai în acest gen de drame, cei doi frați orfani se vor îndrăgosti de alți doi frați, care de fapt sînt verii lor. Se petrec recunoașterile de rigoare, pentru ca după aceasta cele două perechi de tineri să se poată căsători și trăi într-o fericire regăsită.

Pasaje în proză alternează cu pasaje în versuri. Autorul urmează în aceasta o ordine interioară: proza pentru acțiuni și zugrăviri de detalii, poezia pentru sentimente și nuanțe ale simțirii. Fabulația artificială și excesul de imagini ori procedee de convenție au dăunat piesei. Nu e mai puțin adevărat, însă, că găsim în ea transparențe poetice și ingeniozități de formulare, toate într-o deplină unitate de culoare și de stil, ca într-un costum autentic de epocă.

Creația de teatru a lui Camões, în raport cu opera lui epică, pare minimă. Puse alături de *Lusiade*, comediile amintite se șterg. Camões nu are nici patosul și nici știința teatrului. Comicul său rămîne departe de legile construcției dramatice: observare de fapte, veracitatea acțiunii, înlănțuiri de situații, zugrăviri de caractere. Dialogurile, totuși, au eleganță; creează o atmosferă galantă; strecoară insinuări ingenioase; izbutesc ca prin jocuri de cuvinte să dea curs unor aluzii și echivocuri fine. Autorul comunică cu publicul său; cei doi factori se înțeleg, se sprijină reciproc. E un teatru de epocă, nu unul de cristalizări și caractere general-umane.

11. Alți reprezentanți ai școlii ,portugheze: Sá de Miranda și Antonio Ferreira

Francisco de Sá de Miranda (1485—1558), considerat în genere ca un legislator al Parnasului portughez, și Antonio Ferreira (1528—1569), poet național reputat prin apărarea limbii portugheze împotriva modei latine sau spaniole, sînt în dramaturgia portugheză a vremii reprezentanții principali ai școlii erudite.

De la Sá de Miranda au rămas două comedii, compuse după o lungă călătorie în Spania și în Italia, ambele urmărind un plan bine definit: să introducă în teatrul portughez cultul antichității, după modelul italian dat de Trissino și de adepții comediei latine. În raport cu vastitatea operei sale poetice, aceste două comedii par neglijabile; sînt însă semnificative, prin înțelesul lor de manifest și prin demonstrația lor programatică. Încercarea e cu atît mai meritorie cu cît autorul a trebuit s-o impună peste rezerva, indiferența sau cel mult respectul rece, neentuziast, din partea publicului.

Comediile lui Antonio Ferreira prezintă perfecționări evidente. Autorul nu se mai pierde în episoade facile de intrigă, ci subordonează toate momentele acțiunii unei idei fundamentale. Aceasta l-a obligat să se aplece mai cu grijă asupra personajelor, întreprinzînd astfel un studiu atent al trăsăturilor

și reacțiunilor lor specifice. Se fac pași evidenți înspre comedia de caracter. Sub acest raport, Antonio Ferreira se definește în dramaturgia portugheză ca un pionier.

Principala lui comedie, *O cioso* (Gelosul), zugrăvește o pasiune cu trăsături ridicole, frecventă în mediul indigen.

Julio este un gelos sălbatic, dar nu din iubire, ci din orgoliu și dintr-un sentiment al importanței. Își ține soția sub lacăt, supraveghindu-i orice mișcare, neîngăduindu-i nici cea mai mică libertate. Totodată, se simte atras de curtezana Faustina, de la care prin intermediul guvernantei Clarita obține promisiunea unei nopți de intimitate, bineînțeles în schimbul unei bijuterii de preț. Surprins de amantul real al curtezanei, Julio e nevoit să fugă, tocmai în momentul cînd se credea mai aproape de ținta dorințelor sale. În același timp, acasă la el, se petrece o scenă neașteptată. Bernardo, un vechi îndrăgostit, care încă nu încetase de a o iubi pe Livia, fusese introdus de îngrijitoarea Bronia în camera acesteia. Cei doi îndrăgostiți își evocă emoționați suferințele și sentimentele lor trecute, cînd deodată află de întoarcerea soțului mofluz. Dar Bronia e destul de abilă ca să salveze situația: prefăcîndu-se că nu-și recunoaște stăpînul, îi dă lui Bernardo răgazul necesar pentru a dispărea în umbră.

Lipsurile comediei provin din moda vremii: subiect aproape calchiat după italieni, monologuri excesive, momente importante din desfășurarea acțiunii petrecute în culise și prezentate publicului prin relatări reci de către un personaj convențional, reflecții ale autorului atribuite personajelor ș.a.

Remarcăm progrese sensibile în ce privește analiza caracterelor și organizarea compoziției dramatice. Acțiunea principală se desfășoară liniar, fără a mai fi paralizată de acțiuni secundare. Dragostea dintre tînărul Octavio și curtezana Faustina, departe de a însemna un episod superfluu și de a introduce în economia piesei o acțiune secundară, are de scop să pună și mai în lumină gelozia tiranică și ridicolă a personajului principal.

În primele patru acte, gelozia lui Julio este zugrăvită cu adevăr și măiestrie. Personajul, deformat sufletește de viciul său, nu mai distinge între bine și rău, între ce se îngăduie sau nu se îngăduie. Eșecul îi răpește orice judecată: e hotărît ca a doua zi să-și ucidă soția și să dea foc casei. În ultimul act, autorul adoptă o soluție de compromis. Julio, ca printr-o revelație, își dă seama că a greșit și recunoaște că din cauza lui soția sa a fost o martiră. Îi redă în mod neașteptat libertatea pe care ani în șir i-a furat-o, urmînd ca de acum înainte să i se închine ca unei stăpîne adevărate a casei.

Și mai bine — am putea spune — e studiat caracterul Faustinei. Aceasta nu pune nici un scrupul, nici o reținere, în a primi tot felul de daruri, indiferent de la cine i-ar veni. Dintre toți cei care roiesc în jurul său, nu ține să fie iubită decît de Orlando. Pe toți ceilalți ar fi gata să-i chinuiască oricît, fără ca pentru aceasta să simtă vreo remușcare; de la Orlando, însă, e în stare să accepte orice nebunie, orice capriciu, orice umilire. Nu crede în lacrimi și în cuvinte de dragoste; găsește că e natural ca altora să le facă oricîte declarații false, dar n-ar admite ca și ei să i se facă vreuna.

Există și alte personaje la fel de bine conturate. Octavio, tip de îndrăgostit profitor, se complace în situații tulburi: aprobă luxul Faustinei, fără să se întrebe de unde provine și cine îl plătește. Clarita, camerista Faustinei,

cunoaște bine regulile și mijloacele meseriei de intermediară: îl învață pe Octavio că darurile primite de Faustina sînt în fond niște bagatele; știe să-și liniștească stăpîna, cînd aceasta se întreabă dacă atîtea infidelități lăturalnice n-ar putea să jignească sentimentul pentru Octavio. Cînd Faustina află cu dezamăgire că însuși Octavio este acela care, pentru un interes personal, a mijlocit întîlnirea ei nocturnă cu Julio, Clarita știe s-o consoleze cu o dulce asprime: „Scumpă Faustina, așa e situația; trebuie să înveți și pe speze proprii ceea ce n-ai vrea să înveți decît pe socoteala altuia!"

Celelalte comedii ale lui Ferreira sînt mai puțin semnificative. *Bristo*, reprezentată întîia oară de către studenții Universității din Coimbra, cuprinde o intrigă banală țesută în jurul unei tinere fete, Camilia. Intriga este mai mult un pretext, prin care este pus în lumină personajul central Bristo, intermediar de plăceri amoroase.

Acesta se prezintă singur, la începutul piesei:

„Un talent valorează mai mult decît un regat. În vreme ce s-ar putea ca soarta să-ți răpească acest regat, talentul e al tău și-l poți purta mereu cu tine, în orice țară te-ai afla. Mă îndeletnicesc cu cea mai fericită meserie din lume; îmi dă, după plac, și adăpost și îmbrăcăminte. Colind pămîntul ca țiganii nomazi; în orice tîrg aș poposi, în mai puțin de două zile nu rămîne om care să nu mă cunoască. Prima mea grijă, cînd ajung undeva, e să aflu care sînt femeile drăguțe și generoase, și care sînt cavalerii dispuși să se prindă și să cheltuiască. Rîd și glumesc, mai ales cu femeile; sînt primit bine peste tot; celor bătrîne le spun «domnișoară»; celor tinere mă adresez cu «copilul meu»; pe cele frumoase le numesc «îngerii mei»; cît despre bărbații tineri, tuturor le spun că sînt încîntători..."

Inês de Castro este piesa lui Ferreira pe care portughezii i-au aplaudat-o cu deosebire. Stilul ei eroic, amplitudinea perioadei, vigoarea caracterelor, simplitatea generală a tratării și prezența corului în momentele-cheie ale acțiunii ne pun în față o încercare evidentă de reînviere a teatrului grec.

Teatrul erudit început de Sá de Miranda și Antonio Ferreira s-a izbit de ostilitatea autorităților civile și ecleziastice, temătoare ca dezvoltarea lui să nu pericliteze strălucirea programelor dramatice din cadrul sărbătorilor *Corpus Domini*. În schimb, aceste autorități au sprijinit alte două categorii de producții dramatice, considerate ca mai aproape de interesele și punctele lor de vedere: așa-numitele *comedii magice*, piese cu subiecte religioase, cărora pentru captarea publicului li se adăugau mașini, balet și cîntece, precum și piese religioase propriu-zise, în genul vechilor miracole și mistere, reprezentate în latinește de către iezuiți în colegiile acestora. Nici primele și nici celelalte nu au dispus de tăria necesară pentru a pune pe picioare un teatru creștin, apt să contracareze acțiunea celui laic. Preocuparea lor excesivă de spectaculozitate, cu sute de personaje și cu punerea în mișcare a unui vast aparat scenic, mai mult le-a dăunat, împingînd valoarea literară a textelor în umbră; de aici și diminuarea fondului, cu implicații privind observarea și zugrăvirea vieții.

Curînd, teatrul portughez va înceta de a mai reprezenta o poziție proprie; o dată cu intrarea țării sub dominație străină va trebui să accepte repertoriul spaniol și, prin trecerea anilor, să se confunde în acesta.

12. Perspective

Am trecut în revistă principalele manifestări ale teatrului iberic din secolul al XVI-lea, înainte de intrarea în scenă a marilor maeştri: Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina şi Calderón.

Cronologic, ne aflăm în plină Renaştere. Ca stare de fapt, întîlnim încă supravieţuiri medievale. Ideea de predicaţie creştină prin teatru, în bună parte învechită și compromisă, încearcă să-și prelungească existența. Repertoriul satiric pune în cauză fapte din sfera bisericii; cele mai multe din acestea se îndreaptă împotriva abuzurilor ecleziastice, nu şi împotriva dogmelor sau împotriva religiozității ca atare. Nota satirică îmbrățișează adesea și situații din sfera curții regale sau a curților senioriale. Sîntem totuşi departe de un liberalism propriu-zis al gîndirii; instituțiile feudale, cu mentalitatea lor intolerantă, se află încă în ființă. Autorii dramatici presimt o regenerare; deocamdată, însă, nu au curajul de a merge cu hotărîre în direcția ei. Pe de o parte, acești autori ar înclina spre constituirea unui teatru național, cu o tematică mai vie, luată din istoria patriei și din observarea realităților sociale ale țării; pe de altă parte, sînt ținuți să subscrie încă o seamă de servituți legate de tradiția dramei religioase. Laicizarea teatrului a început, dar pentru moment cu manifestări timide. Semnele Renaşterii se văd, există, își cer drepturi la viață; nu se poate vorbi de o adevărată ofensivă, ci doar de încercări sporadice, inegale. Pînă acum, autorii amintiți n-au avut curajul să elimine cu totul personajele biblice, alegoriile scolastice sau temele de predicație creștină. Apar pe alocuri personaje mitologice, dar mai mult cu caracter decorativ. Nu avem încă de-a face cu o inspirație pe de-a-ntregul iberică; eclectismul ei denotă un fenomen de pregătire, nu și unul de cristalizare.

TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (III)

CERVANTES

1. Viaţa

Miguel de Cervantes Saavedra, autorul celebrului *Don Quijote*, a avut o viaţă zbuciumată, demnă de a alcătui materia unui roman.

S-a născut la Alcalá de Henares, se crede în ziua de 9 octombrie 1547, ca al doilea fiu al lui Rodrigo de Cervantes Saavedra şi al Leonorei de Cortinas. Tatăl, descendent dintr-o familie nobilă sărăcită, practica în mod mediocru profesiunea de chirurg. Despre mamă nu ştim aproape nimic; asupra ei, fiul va păstra întotdeauna o tăcere semnificativă. Şi-a făcut primele studii în oraşul natal. A urmat un seminar iezuit la Sevilla (1564), continuîndu-şi studiile la profesorul Juan López de Hoyos la Madrid. Se bănuieşte că ar fi petrecut doi ani şi la Universitatea din Salamanca, dar mai mult ca auditor, trăind din micile acte de caritate ce se făceau studenţilor săraci.

E muncit încă de timpuriu de ambiţii literare. După cîteva peregrinări într-un serviciu neinteresant pe lîngă cardinalul Giulio de Acquaviva, nunţiul papal, se înrolează într-un regiment de infanterie de sub comanda lui Marc Antonio Colonna. În 1571, în cursul bătăliei navale de la Lepanto, Cervantes primeşte două gloanţe în piept şi-şi pierde mîna stîngă. Va rosti, nu fără orgoliu: „Mi-am pierdut mîna stîngă, spre mai marea glorie a celei drepte". Ia parte cu bravură şi la alte lupte: Navarino, Corfu, Tunis, Goletta.

În ziua de 26 septembrie 1575, corabia cu care se întorcea în Spania este atacată de galioanele renegatului Dali-Mami. Dus la Alger, va suferi acolo o captivitate de cinci ani. După eliberare îl regăsim la Madrid, în 1580; rămîne definitiv în Spania, destinîndu-se literaturii.

Din ceea ce compusese la Alger, în perioada captivităţii, ni s-au păstrat doar cîteva sonete şi terţine. Un timp, Cervantes se lasă cucerit de moda pastoralelor, pe care o iniţiaseră Montemayor, Gil Polo, Montalvo ş.a. Romanul *La Galatea*, pe care aparent îl dedică unui fiu al generalului de Bazan, îl scrie în realitate cu gîndul la viitoarea sa soţie, Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano. Din punct de vedere financiar, *La Galatea* îi aduce o decepţie. Cervantes se îndreaptă spre teatru, cu nădejdea că acesta ar putea să-i asigure existenţa. În sinea sa, Cervantes îşi atribuie geniu dramatic. Compune cu uşurinţă numeroase comedii, farse şi *entremeses*, reprezentate, de asemenea, fără succes material.

Constrîns de necesităţi, Cervantes acceptă un post în serviciul de aprovizionare al marinei, la Sevilla, pe care îl ocupă din 1588 pînă în 1592. E

pe punctul de a pleca în Indii, socotite pe atunci „refugiul și salvarea disperaților din Spania"; rămîne totuși în țară, primind o atribuție de consilier la *Contaduría mayor*. Cervantes continuă să se zbată în lipsuri; suferă și alte dezamăgiri, inclusiv închisoare la Sevilla, sub acuzația de nereguli în scripte. Revine la literatură. Timp de șapte-opt ani i se pierde urma. Îl regăsim în 1604, cînd publicarea primei părți din *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* îl face notoriu. Celebritatea, însă, nu-i aduce și rezolvări materiale. Solicită protecții senioriale, dar nu obține decît promisiuni vagi. Obosit sufletește, intră într-o congregație religioasă. Totuși, vocația poetică îi este mai puternică decît oricînd. În 1613 apar cele douăsprezece *Novelas exemplares* (Nuvele exemplare), în care fantezia, umorul, spiritul de observație și experiența vieții se întîlnesc în admirabile povestiri. Un an mai tîrziu, în 1614, dă la iveală *El viaje del Parnaso* (Călătoria spre Parnas), o galerie de portrete literare ale secolului, prezentate în formă alegorică. Este și perioada în care, revenind la teatru, publică *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (Opt comedii și opt intermedii noi). Continuă să lucreze la partea a doua din *Don Quijote*, grăbind apariția ei în urma scrisorii apocrife apărută la Tarragona, în 1614, sub numele lui Alonso Fernández de Avellaneda. Ultimul său roman, *Persiles y Sigismunda*, va apare postum, în 1617.

Deși celebru, Cervantes poartă în sufletul său amărăciuni cumplite. Luptă cu sine, pentru a nu se socoti un înfrînt. În fața sfîrșitului apropiat păstrează o liniște curajoasă. Moare la 23 aprilie 1616 și este înmormîntat la mănăstirea Trinitarelor, într-un loc a cărui situare exactă nu se mai cunoaște.

2. Idei asupra artei dramatice

În istoria teatrului spaniol, Cervantes contează și ca autor, și ca doctrinar. Ideile sale despre arta dramatică nu apar într-o lucrare anumită, ci sînt semănate în mai multe scrieri, din diferite etape ale vieții și creației lui: în capitolul XLIII, partea I, din *Don Quijote*, în nuvela *Coloquio de los perros* (Colocviul cîinilor), în *El viaje del Parnaso*, în prologul culegerii dramatice din 1615 ș.a. Găsim în ele idei sigure, precise, unele cu înțeles general, altele cu notă critică și polemică împotriva unor tendințe ale timpului, inclusiv cele reprezentate de Lope de Vega.

Un autor dramatic — susține Cervantes — nu trebuie să se supună modei, gustului comun. Improvizațiile, construcțiile facile, repetarea acelorași subiecte dăunează; arta dramatică presupune reguli și principii. Consideră că se scriu comedii care „nu au nici cap, nici coadă"; sînt cu atît mai regretabile cu cît unele pretind că evocă fapte istorice. Reia ideea lui Cicero, potrivit căreia comedia trebuie să oglindească viața umană, să exprime adevăruri, să dea directive morale. Extravaganțele și glumele prelungite împiedică realizarea acestor condiții. Cîtă seriozitate poate avea un personaj, cînd de la o scenă la alta îl vedem sărind de la copilărie la maturitate? Cît adevăr poate avea o zugrăvire de locuri și moravuri, cînd primul act se petrece în Europa, al doilea în Asia, al treilea în Africa și, dacă ar exista și un al patrulea act, desigur în America? Bunul-simț nu poate accepta ca autorul dramatic să se joace cu situațiile istorice, să amestece date și personaje, să aducă în

timpul lui Carol cel Mare figuri din antichitate ori să combine date imaginare cu fapte reale din viața lumii.

Aceeași dezordine — continuă Cervantes — domnește și în comediile sacre *(comedias divinas)*. Întîlnim aici evenimente din viața unui sfînt trecute pe seama altuia, miracole false, elemente apocrife, toate de natură să vicieze adevărul lucrurilor și să lase străinilor impresia că autorii spanioli de teatru sînt niște barbari și ignoranți.

Aceste idei au fost formulate înaintea celor ale lui Lope de Vega. Sînt remarcabile, mai ales pentru că în Spania timpului, din multe privințe, nu puteau să fie populare.

3. Creația dramatică

Dintre cele douăzeci și trei de piese de teatru, scrise în perioada ce a urmat după insuccesul *Galateei*, ni s-au păstrat două, în imprimarea din 1784 a librarului Antonio Sancha: *El trato en Argel* (Viața la Alger) și *El cerco de Numancia* (Asediul Numanciei). Au mai supraviețuit cîteva titluri: *La gran turquesca*, *Jerusalén*, *La batalla naval* (Bătălia navală), *Amaranta*, *El bosque amoroso* (Crîngul iubirii), *Arsinda*, *La confusa* ș.a. *Arsinda* apare, într-o referință din 1673, cu mențiunea „faimoasă"; deducem că la această dată textul continua să se afle în circulație. Despre comedia *La confusa* avem dovezi că a repurtat un succes răsunător; în notele sale, Cervantes o considera „o piesă bună, printre cele mai bune". Tot Cervantes ne informează, într-unul din prologuri, că aceste piese „au fost jucate fără să se arunce asupra lor cu castraveți sau cu alte proiectile de același gen".

Revenim la cele două tragedii ce ni s-au păstrat în întregime.

Subiectul în *El trato en Argel* este luat din viața sclavilor creștini la Alger. Doi îndrăgostiți, Silvia și Aurelio, sînt captivii turcului Yusuf. Acesta insistă să dobîndească grațiile Silviei, în care scop cere lui Aurelio să-l ajute. Zara, soția lui Yusuf, este îndrăgostită de Aurelio și-și ia drept confidentă pe Silvia. Fatima, servitoarea Zarei, încearcă s-o ademenească pe Silvia; eșecul o înfurie și se gîndește la răzbunare prin vrăjitorii. Evenimentele se succed stufos, cu nesfîrșite complicații. Regele Hassan, furios de evadarea celor doi captivi, ordonă să fie biciuiți la sînge toți ceilalți. Prizonierul Saavedra — în care Cervantes s-a zugrăvit în bună parte pe sine — rostește tirade înflăcărate.

Piesa distonează prin mulțimea de includeri miraculoase; apariția Diavolului și a unor personaje abstracte amintește de practici perimate din dramele medievale. Nu izbutește să creeze momente de intensitate și de autenticitate dramatică; suferințele eroilor — Aurelio, Silvia, Alvarez ș.a. — sînt folosite pentru antiteza dintre islamism și creștinism, pentru a exalta bravura deținuților, a justifica moralmente lupta națională împotriva Islamului. Tîrziu, în 1615, Cervantes va relua subiectul în *Los baños de Argel*, de astă dată cu un final fericit.

Cealaltă tragedie păstrată, *El cerco de Numancia*, este principala creație dramatică a lui Cervantes. Reprezentarea ei a fost încununată de un succes răsunător. În valul entuziasmului, autorul a fost supranumit „un nou Eschil".

Subiectul şi compoziţia au o înfăţişare grandioasă. În centrul lor se află asediul şi cucerirea Numanciei de către Scipio Africanul, după o rezistenţă eroică de patrusprezece luni. Au mai rămas în viaţă numai puţini numantini, care au îndurat cu eroism asprimile asediului şi chinurile foamei; ajunşi la capătul puterii lor de luptă, preferă să moară decît să cadă vii în mîinile învingătorului.

Episoadele piesei sînt împărţite în patru *jornadas*, încărcate de evenimente şi de cutremurătoare scene de durere. Romanii îşi dau seama că numai prin foame vor putea cuceri cetatea. Cînd solii acesteia cer o pace onorabilă, Scipio îi refuză. Numantinii iau hotărîrea eroică de a muri cu arma în mînă. Femei cu copii în braţe cer să lupte lîngă bărbaţii lor, pentru a nu fi dezonorate de romani. Se recurge la o măsură disperată: într-un ultim festin vor fi mîncaţi prizonierii romani; după aceea toţi oamenii rămaşi în viaţă cu bunurile lor vor urca pe rug, pentru ca victorioşii să nu mai găsească în Numancia decît ruine. Aflăm de iubirea dintre Morandro şi Lira; războiul îi va împiedica să fie fericiţi. Morandro, riscîndu-şi viaţa, străbate în rîndurile duşmane, smulge de la gura unui roman bucata lui de pîine şi se întoarce cu ea în cetate, pentru a o da Lirei, aproape stinsă de foame. Femeile rămase în viaţă vor fi omorîte, pentru a evita captivitatea. Cînd Lira îi cere să lovească în ea cea dintîi, soldatul, căruia i s-a încredinţat această misiune, ezită. Numantinii îşi îmbrăţişează pentru ultima oară femeile şi copiii înainte de a se azvîrli în flăcările rugului. Scipio, Marius şi Jugurtha se apropie de zidurile cetăţii, pe care nu se mai vede nici un apărător. În Numancia a mai rămas un singur supravieţuitor: copilul Viriate, care ţine în mînă cheile cetăţii. Dar şi acesta se aruncă de pe înălţimile turnului, dispreţuind pe cuceritori.

Acţiunea e presărată cu alegorii şi intervenţii supranaturale. Spania e personificată printr-o fecioară, avînd fruntea încununată de turnuri şi cetăţi; anunţă căderea Numanciei şi cheamă în ajutor fluviul Duero, care prezice că Numancia va fi răzbunată în viitor de Attila, de goţi şi de ducele de Alba. În cadrul unor lungi ceremonii incantatorii, magicianul Marquino redă viaţa unui soldat căzut recent în luptă; acesta, ridicîndu-se în picioare, anunţă profetic sfîrşitul cetăţii. Înainte de hotărîrea finală, numantinii aduc jertfe lui Jupiter.

Scenele patetice sînt însoţite de accente retorice. Cînd Morandro întinde Lirei bucata de pîine pentru care îşi riscase viaţa, aceasta exclamă: „O, bucată de pîine, smulsă cu sînge ca să-mi astîmpăr foamea, îmi eşti otravă! Te duc la gură, nu ca să-mi astîmpăr foamea, ci ca să sărut sîngele în care ai fost înmuiată."

Luptătorii numantini hotărăsc să forţeze o ieşire. Femeile, atunci, le strigă: „Vreţi ca fecioarele din Numancia să cadă în ghearele cotropitorilor trufaşi? Ca feciorii voştri să devină sclavi? De ce nu-i înăbuşiţi de pe acum cu mîinile voastre? Aţi fi mulţumiţi, hrănind lăcomia romanilor? Trebuie ca setea lor de nedreptate să triumfe? Prin plecarea voastră aţi lăsa turma fără stăpîni şi fără cîini. Dacă aţi hotărît să treceţi şanţurile, luaţi-ne cu voi! A muri cot la cot, aceasta pentru noi este viaţa!"

O femeie numantină, care a scos copiii săi în faţa soldaţilor, îi îndeamnă patetic:

„...Strigați părinților voștri că v-ați născut liberi, că mamele voastre v-au crescut pentru a trăi în libertate! Dacă soarta noastră a vrut să fie atît de tristă, spuneți-le că sînt datori să vă dea moartea, așa cum v-au dat viața!..."

Pasajele retorice alunecă adesea în amplificări excesive și obosesc prin lungimea lor. Apar multe situații căutate, cu afectări și speculații de melodramă. Tragedia ne impune, însă, prin tonul ei înalt, patriotic.

În Spania, piesa lui Cervantes a cunoscut sărbătoriri de proporții naționale. Tot atît de semnificative sînt și ecourile venite din restul Europei. A.W.v. Schlegel, teoreticianul romantismului, numără piesa printre momentele de seamă ale teatrului universal. Consideră că în ea Cervantes s-a apropiat de simplitatea și măreția dramelor clasice, implicînd ideea destinului într-un mod capabil să reflecte puterea și demnitatea umană. Sentimentele individuale se contopesc sublim într-un sentiment general, căruia i se poate da o singură denumire: iubirea de patrie.

Pe scenă, *Numancia* s-a epuizat repede. Va reveni din cînd în cînd, dar nu pentru adevărul ei dramatic, ci pentru puterea ei de a electriza cugetul comun, în momente naționale de cumpănă. Pe vremea ocupației napoleoniene, piesa a fost reluată, spre satisfacția sentimentului popular care o primea cu aclamații nesfîrșite. Este caracteristică afirmația că mareșalii lui Napoleon vor fi respinși prin brațele spaniolilor și prin versurile înflăcărate ale lui Cervantes. Notăm, de asemenea, că Fichte avea această dramă în minte cînd compunea *Cuvîntările către națiunea germană*; ea îl punea în fața unui patriotism pios și pasionat, de natura aceluia pe care ținea să-l inspire poporului său.

În 1592, pe cînd se afla la Sevilla, avem informații că Cervantes ar fi încheiat cu Rodrigo Osorio, director de teatru din localitate, un contract cu clauze puțin obișnuite. Cervantes se obliga să scrie șase comedii, pentru suma de cincizeci de ducați fiecare, cu condiția ca Osorio să le considere „printre cele mai bune existente pe atunci în Spania". Nu se știe dacă acest contract a fost dus la îndeplinire, întrucît chiar în ziua semnării Cervantes primea pe nedrept o sentință de întemnițare, sub învinovățirea de a fi procedat la vînzări fără autorizare.

Revenea la îndeletnicirile lui dramatice, sub impresia că numele lui nu era cu totul uitat. Se va alege, însă, cu noi dezamăgiri. Cînd un librar se arată dispus să i le cumpere, adăugînd prezumțios că „versurile lui Cervantes nu sînt la înălțimea prozei", acesta notează cu amărăciune:

„...Sau eu m-am schimbat mult, sau timpurile au făcut progrese neobișnuite... Mi-am aruncat ochii asupra comediilor mele și asupra unor intermedii azvîrlite împreună cu ele într-un colț oarecare, și — drept să spun — mi-am dat seama că nu erau într-atît de rele, pentru ca de la judecățile întunecoase ale acestui director să nu merite a trece și la luminile altora, mai puțin scrupuloși, dar mai pricepuți."

Piesele despre care e vorba au fost publicate în 1615, un an înainte de moartea lui Cervantes, de către librarul Juan Villaroel din Madrid, sub titlul de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*.

Comediile, în genere, seamănă cu ale celorlalți autori contemporani. Sînt inegale ca inspirație; în unele, influența lui Lope de Vega este vizibilă. Versul lui Cervantes decurge adeseori prozaic, fără exuberanță și culoare lirică. *El laberinto de Amor* și *La casa de los celos* par de-a dreptul eșecuri. În schimb, *Pedro de Urdemalas*, în care Cervantes trimite săgeți ascuțite împotriva rivalului său victorios, se remarcă prin strălucire și vivacitate.

Ne reține atenția *El rufián dichoso* (Haimanaua beatificată). Sub acest titlu de comedie se ascunde un fond dramatic și o teză morală.

Doña Ana, curtezană ale cărei moravuri scandalizează tot orașul Mexico, se află pe patul de moarte, cu sentimentul că pentru păcatele ei nu există ispășire și iertare. La căpătîiul ei vine Cristóbal, părinte al crucii, pe vremuri bandit, acum însă recules și stăpînit de mari fervori ale simțirii. Acesta imploră cerul să ia asupra lui păcatele muribundei, transmițîndu-i în schimb faptele bune de care a fost în stare după convertire. Izbutește să trezească în sufletul curtezanei sentimente de regret și astfel să-i ușureze sfîrșitul. Cristóbal reintră în mănăstire, unde după cîtva timp va muri în dureri, chinuit de lepră, dar împăcat că a putut să-și răscumpere fărădelegile.

Ideea din această piesă — căința poate duce la iertarea crimei — apare frecvent în epocă; Cervantes deci nu inovează, ci se supune unei mentalități existente. Reprezintă totuși o realizare viguroasă, meritorie, prin vibrațiile ei încărcate de iubire și respect pentru ființa umană.

Pedro de Urdemalas este caracteristică prin intențiile critice și satirice ce i-au fost atribuite. Personajul principal, un om nestatornic, împins de o nevoie stranie de a-și schimba mereu forma de viață, sfîrșește fără glorie, în meseria de actor. Critica recunoaște în piesă proteste ale scriitorului împotriva unor contemporani, a lui Lope de Vega în special.

Celelalte comedii — *La casa de los celos* (Casa geloziei), *Los baños de Argel* (Temnițele din Alger), *El gran sultan* (Marele sultan), *El laberinto de Amor* (Labirintul iubirii), *La entretenida* (Comedia amuzantă) — nu se ridică peste nivelul repertoriilor obișnuite.

Cele opt *entremeses* sînt evident superioare comediilor; prin ele Cervantes continuă tradiția vechilor *pasos*, gen căruia cu patru decenii înainte Lope de Rueda îi dăduse prima sa strălucire. Ni se înfățișează tablouri vii, colorate, răsărite dintr-o observație ascuțită și comunicativă. Ne poartă într-o lume de glumă savuroasă, adesea îndrăzneață, fără ca totuși realitatea să ne alunece de sub picioare sau ca situațiile licențioase să cadă în vulgaritate.

Subiectele provin din povestirile vremii. Deslușim în ele un amestec de elemente locale și străine, medievale și renascentiste. Satira este învăluită într-o atmosferă de bună dispoziție, într-o îmbinare bine echilibrată de adevăr și caricatură.

Tipurile cu care facem cunoștință — picarești prin excelență — sînt din familia celor întîlnite în comediile lui Plaut, în povestirile lui Boccaccio, în *pasos*. Asistăm la o paradă de cupluri care cer judecătorului să le despartă. Acesta le dă dreptate, dar nu pronunță hotărîrea de divorț din lipsă de probe. Neavînd încotro, împricinații se reconciliază... (*El juez de los divorcios* — Judecătorul divorțurilor). Un soț, văduv de curînd, primește condoleanțe și în același timp sfaturi de recăsătorire. O seamă de prosti-

toate se întrec în oferte conjugale. Autorul folosește prilejul pentru a reda cu pitoresc și vivacitate limbajul de tavernă și bordel (*El rufián viudo* — Haimanaua, văduv). Pentru un post liber de alcalde se ivesc patru candidați: primul un analfabet care știe bine patru discursuri pe dinafară, al doilea care trage cu arcul de minune, al treilea un bun cunoscător de vinuri și al patrulea un om a cărui singură calitate este o memorie prodigioasă (*La elección de los alcaldes de Daganzo* — Alegerea alcaldelui). Cristina, fată de serviciu la bucătărie, este curtată de un paracliser și de un soldat fanfaron care se iau la bătaie (*El gallardo español* — Viteazul spaniol). Pancrazio vine acasă inopinat, dar soția lui, Leonarda, știe să iasă din încurcătură (*La cueva de Salamanca* — Grota din Salamanca). Cañizares duce gelozia față de tînăra lui soție Lorenza pînă la forme ridicole și grotești; într-atît vrea s-o ferească de priviri și tentații, încît interzice figuri masculine chiar și pe tapiseriile din locuință (*El viejo celoso* — Bătrînul gelos). Chanfalla și Chirinos, doi mînuitori de marionete, își dau seama c-ar putea să cîștige mult mai bine decît cu meșteșugul lor, speculînd prostia oamenilor, credulitatea și teama lor de convențiile sociale (*El retablo de las maravillas* — Tabloul minunilor).

Prin originalitatea și valoarea lor artistică, cele opt *entremeses* echivalează cu *Nuvelele exemplare*. Sînt remarcabile prin facultatea lor de a surprinde și reda realist stări de spirit și moravuri contemporane. În dezvoltarea teatrului comic au un loc bine definit. Au servit ca modele mai multor scriitori, între care putem nota pe Lope de Vega, Calderón, iar mai tîrziu pe englezul Massinger și danezul Holberg.

4. **Priviri generale**

Pentru posteritate Cervantes este autorul lui *Don Quijote*. De aceea, despre teatrul lui s-a vorbit mai puțin. Contează oarecum și felul cum l-a umbrit gloria lui Lope de Vega, instituită de timpuriu și îmbogățită prin continue adeziuni naționale și străine. Trebuie să admitem, însă, că în epoca sa, Cervantes a fost un deschizător de drumuri. Teatrul spaniol, cel puțin într-o perioadă de pionierat, îi datorează mult. Conflictul cu Lope de Vega, departe de a fi stăruit doar pe linii subiective, este în realitate un conflict de idei. Avînd în vedere ce va urma, putem spune că spiritul lui Lope de Vega a triumfat; dar nu e mai puțin adevărat că în partea lui severă și patetică, legată de amintirile patriei și de puterea sentimentului național, teatrul spaniol datorează *Numanciei* mult.

Ca doctrinar, Cervantes cunoaște, prețuiește și pledează pentru teatrul cu reguli și cu acțiuni verosimile, extrase din experiența vieții; recunoaște totuși că n-a aplicat întotdeauna aceste reguli, pentru că așa îi dictau „moda vremii" și gustul publicului pentru subiecte complicate.

Asupra comediei dezvoltă idei practice și precise. În măsura în care teatrul oglindește viața, el trebuie să înfățișeze pe scenă caractere valabile și să exprime adevăruri omenești recunoscute. Gluma, în sine, nu poate constitui un scop; are însă posibilitatea de a pune pe spectator în situația de a observa mai mult, de a înțelege, de a se corecta. Chiar și omul cu suflet

brutal, înapoiat, trebuie să plece de la teatru încălzit de idei superioare, mulțumit de a fi asistat la întîmplări instructive, hotărît astfel să urmeze exemple bune, să se ferească de alunecări ridicole (scena-prolog, actul IV, din *El rufián dichoso*).

Comediile și intermediile lui Cervantes sînt străbătute de o veselie spontană și generoasă, contrastînd puternic cu viața lui de privațiuni. Recunoaștem în ele pe autorul lui *Don Quijote*. Cervantes n-a socotit teatrul drept o îndeletnicire literară lăturalnică, ci expresia naturală, necesară, a vocației lui artistice.

În creația dramatică a lui Cervantes recunoaștem sentimente renascentiste, susținute cu patos spaniol. Găsim aici pasiune pentru om și pentru adevărurile vieții, precum și o puternică simțire a epocii sale, cu mulțimea ei de suflete, de la cele triste pînă la cele exaltate. Timpul în care a trăit, și deopotrivă unele împrejurări aparte ale vieții, nu i-au îngăduit să realizeze pe scenă toate posibilitățile lui ca artist și doctrinar. Dar atît în teatrul istoric cît și în *entremeses* a pus pietre de temelie. Ca tensiune emoțională, dramele lui Cervantes au părți asemănătoare cu cele din teatrul latin al lui Seneca.

TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (IV)

LOPE DE VEGA

1. Viaţa şi omul

Viaţa celui mai prodigios dramaturg spaniol a fost complexă şi zbuciumată; seamănă cu opera pe care a lăsat-o şi cu epoca în care a trăit. Vom găsi în ea, ilustrînd strînsa corespondenţă dintre om şi timpul său, o extraordinară împletire de înălţimi şi scăderi, de lumini şi umbre, de virtuţi şi vicii.

Lope Felix de Vega Carpio a trăit între anii 1562 şi 1635. S-a născut la Madrid, în ziua de 25 noiembrie 1562, cu optsprezece luni înainte de Shakespeare, marele său contemporan. Era de o precocitate uimitoare. La vîrsta de cinci ani compunea versuri castiliene şi citea în latineşte, cînta, dansa şi mînuia spada cu abilitate. Elev la Colegiul Teatinilor, în mai puţin de doi ani şi-a însuşit importante cunoştinţe de retorică şi de gramatică. La vîrsta de treisprezece ani a compus prima sa piesă de teatru: *El verdadero amante* (Adevăratul iubit), o piesă în moda timpului, cu preferinţele ei pentru pastorală şi drama istorică.

Paralel cu gustul pentru cărţi, în miraculosul Lopillo se trezesc şi alte gusturi: pentru cunoaştere, pentru îndrăznelile vieţii. Fuge din internat, aventurîndu-se în necunoscut. Unii biografi s-au grăbit să romanţeze: „...Lopillo poate astfel să respire liber, să cunoască locuri şi oameni, să devină *om* cu un ceas mai devreme decît cei de seama lui..."

După moartea tatălui, în 1578, tînărul devine student al Universităţii din Alcalá. Se pasionează deopotrivă pentru studiul limbilor clasice şi al limbilor moderne. Filozofia îl ţine atent; poezia îl absoarbe profund.

Face un scurt popas în cariera militară. Se spune c-ar fi luat parte la expediţia victorioasă din Azore. După aceasta urmează o perioadă de ezitare, la Madrid, cînd nu-l simţim îndreptîndu-se spre o activitate definită. Trece de la stări de visare apatică la perioade de studiu intens, cu interes egal pentru matematică, fizică, astronomie şi litere. Frecventează cenacluri poetice, face cuceriri amoroase, se bate în duel, manifestă spirit de frondă, trece cu dispreţ peste unele măsuri guvernamentale. Culege plăcerile cu uşurinţă, de unde i se oferă; s-ar spune că în această frenezie de a trăi nimic nu-i părea imposibil sau inconvenabil.

Între timp, vîna dramatică începe să i se precizeze. Asistă cu fericire la reprezentarea pieselor sale; se complace în ambianţa trupelor de actori şi răspunde cu mulţumire la solicitările lor crescînde.

Încep în viața poetului peripeții și complicații sentimentale. Elena Osorio, soția unui comedian, îi inspiră un sentiment puternic. Dar epilogul va fi tragicomic; printr-o sentință judiciară se pronunță împotriva poetului două îndepărtări: doi ani din Valencia și opt ani din Madrid. La Lisabona, locul de refugiu, se înrolează în *Invincible Armada*, pentru a lua parte la expediția spaniolă împotriva „regatului schismatic" al Angliei. Reîntors la Madrid, prin sfidarea interdicției judiciare, se căsătorește din dragoste cu tînăra Isabel de Ampuero Urbina y Cortinas. După o altă perioadă petrecută în flotă, se stabilește la Valencia, unde reprezentanții tinerei mișcări dramatice de aici, măguliți de a-l avea printre ei, îl salută ca pe un șef și un maestru. Isabel, soția lui, îi procură clipe de fericire și de liniște. Moartea ei prematură îl va tulbura profund.

La revenirea în Madrid, Lope are treizeci și patru de ani. Gloria îl ține într-o stare de tensiune. Compune mereu, neobosit, cu patos. Triumfurile îl bucură. Cervantes, nu fără un accent de melancolie, proclamă: „Lope este un stăpîn necontestat în monarhia comică; noi, poeții comici, îi sîntem cu toții vasali". Lope e atent la tot: la jocul actorilor, la felul cum îi sînt interpretate textele, la reacțiile publicului. Nu este și actor, ca Shakespeare sau Molière; dar între actori se simte bine, se complace în mediul de culise, simpatizează cu viața boemă, cu incertitudinile, cu extremele și cu panașurile ei libertine.

În 1598, poetul se recăsătorește, cu Juana de Guardo, fiica unui măcelar bogat. Sufletește, însă, e legat de Micaela de Lujan, aproape ca într-un al doilea cămin.

Lope este în apogeul lui literar. Are admiratori și, firește, adversari. Între aceștia din urmă, principalul e Luis de Góngora y Argote. Ne vom ocupa de concepția lui poetică, mai pe larg, într-un paragraf următor. Deocamdată ne mărginim a sublinia că acesta se adresa în special oamenilor instruiți, *los cultos*, într-un spirit de ruptură radicală între limbajul poetic și cel popular. Góngora elimina ideea în favoarea formei căutate. Lope de Vega, care socotea că prima datorie a scriitorului este să se facă înțeles de publicul său, nu putea să fie de acord cu stilul culteranist. N-a luat totuși atitudine frontală împotriva lui Góngora, mulțumindu-se cu unele punctări ironice: „E un om (Góngora, *n.a.*) pe care trebuie să-l stimez și să-l iubesc, primind de la el cu umilință ceea ce pot să înțeleg, și să admir cu venerație ceea ce nu pot înțelege". Fire orgolioasă și vindicativă, Góngora l-a urmărit pe Lope de Vega cu o ură crescîndă, pătimașă, lăsînd pe alocuri impresia că această repulsie e tot ce-l stăpînea mai mult.

Poetul ia parte la discuțiile din diferite academii instituite după model italian, dar fără să se complacă în atmosfera lor. Reacționează împotriva atacurilor, directe și indirecte, păstrîndu-și însă neatinsă pasiunea pentru teatru. Duce o viață agitată. Își schimbă mereu reședința: Toledo, Sevilla, Gránada. Contemplă cu preferință natura, căreia îi găsește din ce în ce mai mult farmec. Materialmente, începe să aibă o stare bună. Pentru el personal, Lope cheltuiește puțin; în schimb — cu simplitate, fără zgomot — își împarte banii în opere de caritate. Trăiește într-o casă modestă, cu o grădină de flori în față, unde îi place să citească, să viseze, să compună.

Nefericiri familiale — pierderea soției și a fiului — îi creează crize sufletești. Se îndreaptă spre biserică, devine preot, intră în congregații religioase, schițează chiar unele apropieri de Inchiziție, în căutarea unui punct interior de sprijin. Dar canoanele bisericii nu reușesc să reducă în el fervorile poetului și ale temperamentului pasional. Înțelege să rămînă mai departe un spirit liber. Anii de crepuscul i-au adus unele melancolii, dar fără să înăbușe strigătele iubirii. Între timp, popularitatea poetului a devenit și mai mare. E suficient să coboare în stradă, pentru ca mulțimile să-l înconjoare, făcîndu-i cortegiu. Primește scrisori și solicitări din toate părțile. E, deopotrivă, în atenția ambasadorilor, a principilor și a cardinalilor. Tot ce-i aparține capătă proporții sacrosancte. Mai mult: trecîndu-se peste iritația Inchiziției, i s-a compus și un *credo*, pe care mulți sînt gata să i-l rostească cu pietate: „Cred într-un Lope atotputernic, poet al cerului și al pămîntului..."

În pragul bătrîneții, viața poetului e încă muncită de contradicții intime. E stăpînit de porniri pasionale ca și în anii trecuți; creația lui continuă să fie străbătută de un mare patos laic; totodată își formează o sensibilitate nouă din abnegație, generozitate și mizericordie. Găsește în Marta de Nevara Santoyo atracții mai puternice, mai pămîntești, decît în toate femeile pe care le-a iubit; în același timp în căminul propriu rostește el însuși mesa, într-o notă de convingere și înălțare fierbinte. Are o psihologie complexă, de care e necesar să ne dăm seama. Temperamentul său extraordinar și fervoarea poetică, farmecul personal, prestanța minții și a persoanei fizice, un sentiment de sine, căruia gloria statornicită îi dădea o siguranță superbă și îndrăzneață: din aceste trăsături porneau impulsuri și accente de răzvrătire, dincolo de reguli, de prudențe, de convenții sau de surdinele măsurii obișnuite.

Ultimii ani de viață i-au fost apăsați de nefericiri familiale. O fiică retrasă la mănăstire; un fiu mort ca soldat în Indiile occidentale; o altă fiică fugită în lume cu un om de nimic; Marta de Nevara stingîndu-se înainte de vreme, oarbă. Amintim și unele semne de ingratitudine din partea publicului, cîteodată atît de inconstant. Poetul care pînă acum ne obișnuise să-l vedem într-un veșnic neastîmpăr, începe să pară obosit. Se afundă într-o melancolie greu de stăpînit. Ultimele lui poeme dezvăluie un cuget îngîndurat. Are sentimentul că trebuie să ispășească în durere. Închis în odaia sa, trăiește ca într-o adevărată asceză. Compune mereu, pînă în ultima clipă a vieții. Și în momentul suprem, poezia îi va fi principala chemare și cea mai scumpă dintre mîngîieri.

S-a stins în ziua de 27 august 1635, în vîrstă de șaptezeci și trei de ani. Vestea s-a răspîndit fulgerător, îndurerînd tot Madridul și toată Spania. Înmormîntarea poetului s-a transformat într-o apoteoză. Pe străzi, în balcoane, la ferestre, mulțimile ședeau ciorchine, în reculegere. A fost îngropat la Madrid, în biserica San Sebastian, într-un loc astăzi necunoscut.

2. Opera

Ca scriitor, Lope de Vega a răspuns la toate solicitările epocii. Puțini alți artiști ai lumii au putut dispune de o mai activă și mai strălucitoare imaginație. Și-a exercitat pana în toate direcțiile literare ale timpului: romane de aventuri, poeme epice, lirice, narative și istorice, sonete, egloge, epistole, pastorale, povestiri, scrisori, teatru. Cu intuiția sa promptă, cu geniul său poetic, izbutea ca în toate aceste direcții să găsească nota justă, în formule sugestive și colorituri potrivite. Stilul său uimitor de flexibil, netributar nici unui sistem de principii sau dogme artistice, îl ajuta să găsească adaptări imediate, pe măsura și după natura subiectelor; are întotdeauna, în tot ce scrie, fluență și naturalețe. Ca scriitor, Lope de Vega se dăruiește. Se bizuie cu spontaneitate pe spiritul său; cu siguranța că acesta îl va ajuta în orice împrejurare, nu se sperie de dificultăți, ci chiar le provoacă, cîteodată cu notă prezumțioasă. Îi plac tururile de forță; incitațiile lor îl cuceresc, îndemnîndu-l să scrie mult, cîteodată chiar cu anume alunecări în pericolele facilității.

Principala creație a lui Lope de Vega e teatrul. Ne-a lăsat un repertoriu dramatic de proporții fabuloase. După părerea lui Pérez de Montalbán, prieten cu scriitorul, ar fi compus o mie opt sute de comedii, patru sute de *autos*, plus o mulțime întreagă de *entremeses*. Mărturiile lui Lope, cuprinse într-o eglogă, ne dau o cifră mai mică: o mie cinci sute de comedii. Menționăm, însă, că această eglogă fusese compusă cu cinci ani înainte de moartea poetului. Adevărul strict nu se mai poate cunoaște. Multe dintre comediile lui Lope n-au mai ajuns la lumina tiparului; erau compuse doar în vederea scenei, pentru un public impacient, cu o curiozitate arzîndă și nestatornică, pornit ca după două-trei reprezentații ale ultimei piese să ceară imediat una nouă. Altele s-au pierdut, fără să li se mai afle urma. Epoca era plină de autori obscuri, gata să-l copieze pe maestru; nu este exclus, deci, ca unele piese să fi trecut pe seama acestora. Un catalog al teatrului spaniol, întocmit în secolul trecut de către Cayetano Alberto de la Barrera, dă următoarele cifre: șase sute opt comedii identificate ca titlu, și numai patru sute treizeci și nouă existente efectiv, publicate sau aflate încă în manuscris. Astăzi avem certitudinea că au supraviețuit patru sute șaptezeci de comedii și cincizeci de *autos*. Chiar cu aceste amputări, impuse de vreme, opera rămîne impresionantă; și ca întindere, și ca putere de a uni perfecțiunea cu facilitatea, întrece realizările oricărui alt scriitor al lumii.

Cînd pe un ton admirativ, cînd cu o notă de ironie și de ușoară condamnare, s-a spus că Lope putea să compună o piesă de teatru într-o singură dimineață. Afirmația e superficială. Într-adevăr, există în repertoriul său piese pe care le-a compus în douăzeci și patru de ore; nu e însă mai puțin adevărat că atîtea alte piese au fost produsul unor deliberări îndelungi și răbdătoare. Adesea Lope s-a repetat; sînt chiar locuri în care s-a repetat într-un mod mediocru, aproape mecanic. Nu este însă cazul ca din aceasta să scoatem o regulă. În operele lui majore avem indicații că Lope proceda răbdător, cu macerări atente și prelungite, unind puterea sa de improvizație îndrăzneață, sclipitoare, cu observări și analize tăcute, repetate. Contemporanii nu i-au sesizat îndeajuns această trăsătură; mai bine zis, chiar

i-au ignorat-o, întrucît în optica vremii contau mai ales strălucirile și izbucnirile vulcanice ale dramaturgului, nu și adîncirile și elaborările lui îngîndurate.

Într-un fel, însă, pecetea de superficialitate rămîne. Nici geniul poetului, nici considerările sau reconsiderările timpului, și nici explicațiile cu care s-ar putea veni, nu pot să ne alunge această impresie. S-a imprimat, ca atare, pe largi întinderi din opera scriitorului. Defectele facilității pun ipoteca lor necruțătoare fie și asupra unui spirit prodigios ca al marelui scriitor spaniol. Au mai contribuit și unele împrejurări materiale, din a căror încleștare poetul nu avea cum să se mai desfacă. Directorii de teatre îi cereau mereu material nou. Se întîmpla, cîteodată, ca Lope să se așeze la masa lui de lucru fără ca ideea piesei să i se fi limpezit în minte și fără ca episoadele acțiunii să i desemneze cu precizie. Pînă în cele din urmă — cum am mai spus — găsea soluția; abilitatea lui poetică și instinctul său dramatic îi ofereau la timp formula salvatoare. Ar fi absurd să-l considerăm un „fabricant" de drame; în orice piesă pe care o dădea la iveală, fie și în cea mai obișnuită, știa să pună scîntei de poezie și să construiască personaje reale.

S-a spus, cu îndrituire, că puterea de creație a lui Lope de Vega seamănă cu „o forță naturală dezlănțuită". Totuși, critica modernă rămîne exigentă; ea declară limpede că înseși capodoperele lui dramatice ar fi avut încă mult de cîștigat, dacă poetul le-ar fi compus cu mai puțină grabă și cu o încredere mai puțin prezumțioasă în forțele sale. Reținem însă un fapt caracteristic: tendințele amintite au făcut școală, punînd astfel pecetea lor de exuberanță și de strălucire, timp de un secol, pe mari întinderi din poezia dramatică spaniolă.

În anii de tinerețe, acest torent improvizator pornea dintr-o nerăbdare firească a poetului de a se afirma și de a da curs izbucnirilor lui temperamentale. Prin repetare, s-a statornicit ca deprindere, făcînd astfel din poet un prizonier al propriilor lui succese și performanțe. Diferiți biografi pretind că s-ar fi adăugat și anume necesități mercantile, lucru pe care îl socotim mai puțin probabil. Menționăm totuși un fapt de seamă: a crea teatru devenise pentru Lope un fel de cotidienitate profesională și o formă de echilibru interior.

Orientîndu-se cu preferință spre dramaturgie, Lope n-a făcut doar un act de alegere personală, sub inspirația vocației lui poetice, ci s-a condus și de o ambianță socială și morală a epocii, în cuprinsul căreia ideea de teatru dispunea de statute adînci, durabile. În alte direcții ale operei sale, adesea, Lope s-a resimțit și el de unele note de pedanterie sau mode academice ale timpului; în creația dramatică, dimpotrivă, a rămas tot timpul în contact cu publicul obișnuit, folosind vaste producții populare, însușindu-și tradiții naționale și făcînd cauză comună cu instinctele etice ale poporului său.

Trebuie să luăm în seamă și influențele venite din partea unor predecesori experimentați. Am greși închipuindu-ne că Lope de Vega a inventat tot timpul; într-o măsură apreciabilă, poetul a prelucrat și a perfecționat date existente, cărora însă le-a transmis pecetea personalității proprii. Între predecesorii săi avem de citat pe Torres Naharro, cu abilitatea lui de a da colorit spaniol unor împrumuturi italiene; pe Juan del Encina, cu

aplecarea lui grațioasă înspre spiritul de eglogă; pe Lope de Rueda, cu înrădăcinările lui în tradiția populară; pe Juan de la Cueva, cu interesul său pentru legendele și cronicile naționale. Trebuie amintit și Cervantes, nu pentru aplecările lui spre reguli poetice de tip aristotelic, ci pentru accentele lui de simțire și tensiune patriotică. Lope, cu puterea sa de a pătrunde în sensul faptelor, a dat coerență, armonie și mișcare unui material vast, cu valențe multiple, răspîndit în mod inegal pe suprafețe întinse.

Ca atîția dintre contemporanii săi, tributari într-un fel sau altul influențelor italiene și franceze, s-ar fi putut ca și Lope să dea la iveală un teatru convențional, compus după mode și reguli, înlocuind oarecum vechea pedanterie scolastică cu una umanistă. Este un mare merit al poetului că acest lucru nu s-a întîmplat. În măsura în care cobora în legendele și istoria Spaniei, reușind să transpună conținuturi ale creației naționale în situații dramatice, reușind ca în loc de abstracțiuni să aducă pe scenă moravuri și caractere din patria sa reală, Lope de Vega a creat un teatru viu, adevărat, capabil să exprime geniul poporului.

Clasificarea creației dramatice a lui Lope de Vega continuă să preocupe pe istoricii literari și pe alți cercetători din domenii înrudite. Pare dificil să se găsească un criteriu cuprinzător, capabil să împace toate exigențele, întrucît nu ne aflăm în fața unei opere obișnuite, străbătute de cîteva linii directoare, ci în fața unui întreg univers dramatic. Există momente în care opera sa se situează între limitele posibile, obișnuite, redîndu-ne cu mișcări firești viața și umanitatea înregistrate de poet în jurul său; în atîtea altele, însă, găsim acțiuni impetuoase, cu revărsări și tumulturi greu de încadrat.

Aflăm în teatrul lui Lope, pe lîngă imagini contemporane, și numeroase altele, reprezentînd o adevărată universalitate umană: episoade mitologice, scene din Biblie, hagiografie, istorie antică și medievală, aspecte din Renașterea italiană, istorie spaniolă veche și contemporană ș.a. Nu cunoaștem datele exacte cînd au fost compuse piesele. S-au petrecut atîtea pierderi, amestecuri și contrafaceri, încît încercarea de a pune în acest univers dramatic o ordine cronologică ar eșua din capul locului. De fapt, o asemenea ordonare nici n-ar interesa prea mult. Ce contează, în opera lui Lope, e mulțimea resorturilor umane pe care le-a pus în mișcare. Sînt acele numeroase direcții de viață pe care le-a descoperit, cărora le-a dat expresie, pe care le-a cuprins în lanțuri întregi de acțiuni, prin pasiunea sa pentru datele și manifestările ființei omenești.

O clasificare mai veche, propusă de Alberto Listo în *Lecciones de literatura española* (1839), stabilește în creația de teatru a lui Lope de Vega opt categorii de opere dramatice: comedii de moravuri; comedii de intrigă și de dragoste, cunoscute în genere sub denumirea de comedii de capă și spadă; comedii pastorale, imitate în parte după Tasso și Guarini; comedii eroice cu subiecte reale sau inventate; tragedii; comedii mitologice; drame sacre sau hagiografice; comedii filozofice (în raport cu celelalte, doar puține la număr).

O altă împărțire, întîlnită adeseori în tratate uzuale, stabilește următoarele categorii: piese religioase, piese istorice, comedii galante, comedii de intrigă și comedii de caracter. Alte încercări, avînd ca punct de sprijin

aceeaşi idee de „univers dramatic", disting în cuprinsul acestuia mai multe lumi: o lume socială, o lume istorică, o lume hagiografică şi o lume a sentimentelor.

În analizele noastre vom extrage din aceste împărţiri trăsăturile lor comune, ca sistematizare şi ca privire de fond asupra conţinutului.

3. Doctrinarul de teatru

În 1609, Lope de Vega dă la iveală un mic tratat de artă dramatică *(Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo)*, în care găsim afară de reflecţii generale şi o seamă de idei ale poetului cu privire la rolul pe care teatrul este chemat să-l joace în societatea omenească. Nu avem de-a face cu o prezentare sistematică, figurînd ca atare printre poeticlle timpurilor; întîlnim însă în ea idei caracteristice, putînd să ne ajute la definirea spiritului renascentist în dramaturgia spaniolă ca şi în alte repertorii naţionale.

Lope de Vega, ca teoretician şi ca autor dramatic, respinge ideile aristotelice, ca şi tot ce ţine de clasicism. Se conduce după intuiţiile şi impulsurile lui naturale. Faptul că aceste reguli se bucurau de favoare în Italia şi în Franţa nu-l impresionează. Are prea multă personalitate şi e prea stăpînit de sentimentul că trebuie să dea patriei sale o dramă corespunzătoare cu geniul ei propriu, pentru a primi cătuşele vreunei tradiţii sau a se lăsa dominat fie de înaintaşi, fie de contemporani. Consideră că primele două unităţi — de timp şi de loc — pun piedici libertăţii de creaţie. Pentru cea de a treia, unitatea de acţiune, nutreşte un respect bine marcat; o numără printre necesităţile de ordin interior ale fenomenului dramatic. Poetul se declară împotriva imitaţiei; „cel mult — precizează — aş înţelege să imit acţiuni care exprimă moravurile timpului". Teatrul se adresează publicului, acelora care şi-au plătit biletul de intrare, şi care nu cer reguli, ci viaţă, în care să se poată recunoaşte efectiv. Declară: „Cînd îmi impun să scriu o comedie, închid preceptele sub şase chei; scot din camera mea de lucru pe Plaut şi pe Terenţiu, mă feresc de protestele acestora împotriva mea, întrucît ştiu că adevărul are obiceiul să strige din cărţile mute." Iar mai departe: „Scriu în acord cu arta inventată de aceia care au meritat cu adevărat aplauzele mulţimilor; din moment ce acestea plătesc reprezentaţiile, e firesc să compun pe placul lor". Cu privire la unitatea de acţiune, Lope recomandă: „Aveţi grijă ca subiectul să cuprindă o acţiune unică şi ca fabula voastră să nu fie încărcată de episoade ce s-ar abate de la linia subiectului principal. Trebuie să compuneţi o piesă în aşa fel încît să nu mai fie nevoie de a-i adăuga ori de a-i retrage ceva!"

Lope scrie teatru avînd în minte imaginea sălilor pline. Între zece cititori şi un singur spectator preferă pe acesta din urmă. Teatrul devine teatru, dacă prin captări reale şi emoţionări sincere izbuteşte să-şi formeze un auditoriu. Prezenţa publicului, cu vibraţia lui neprefăcută, cu participarea lui cerebrală şi afectivă, reprezintă în viaţa teatrului un factor constitutiv. Piesă bună este aceea care atrage publicul. Ca dramaturg, Lope înţelege să scrie pentru scenă, nu pentru bibliotecă sau pentru plăcerea lecturii.

„Să lăsăm la o parte emoţia contemplativă; în teatru e nevoie de emoţie în acţiune!“

Amestecul tragicului cu comicul îl interesează de aproape; Lope vede în acest amestec un principiu director de artă dramatică. Socoteşte că necesitatea lui reiese din datoria teatrului de a reflecta cît mai adevărat viaţa, adăugînd că varietatea rezultată printr-un asemenea amestec poate să placă mult. Primul exemplu în această direcţie ni-l dă însăşi natura; marile ei frumuseţi sînt făcute adesea din alăturări de contraste.

În micul tratat găsim şi prescripţii de tehnică dramatică. Mai întîi, Lope recomandă autorilor să nu lase niciodată scena goală; e de ajuns un singur moment de gol, pentru ca lanţul acţiunii să se rupă şi ca tensiunea dramatică să scadă. Desfăşurările trebuie să decurgă cît mai natural cu putinţă. N-ar avea sens, anume, ca într-o convorbire obişnuită, privind situaţii familiare, să auzim replici scînteind de vervă şi de inteligenţă, cu trăsături fine şi subtile. Personajele trebuie să se comporte, ca limbaj şi ca ţinută, potrivit cu rolurile lor: „Dacă vorbeşte un rege, să se obţină pe cît cu putinţă gravitatea regală; dacă se aduce în scenă un bătrîn, să i se împrumute o notă de înţelepciune blîndă, modestă; dacă apar doi îndrăgostiţi, să-şi împărtăşească sentimentele simplu, sincer, aşa încît publicul cîştigat să le răspundă cu simpatia şi emoţia lui...“. Faţă de nepotrivirile şi anacronismele ce abundau pe scenele spaniole ale timpului, Lope ia atitudine. Cum se poate, de exemplu, ca publicul să tolereze pe scenă turci sau romani încălţaţi în cizme ori actori îmbrăcaţi alandala, jucînd în roluri de epocă? Nu ajunge pînă la a preciza ideea de culoare locală, ca în programele de mai tîrziu ale romanticilor; e limpede însă că a presimţit-o, schiţînd paşi promiţători în direcţia ei. Recomandă ca piesele să cuprindă cîte trei acte, fiecare cu o funcţiune bine determinată — expoziţie, dezvoltare, deznodămînt —, pretinzînd ca în acesta din urmă elementul de surpriză să fie de rigoare.

Cere ca limbajul să corespundă subiectelor. Întrucît tragedia aduce pe scenă situaţii şi personaje importante, trebuie să se folosească un limbaj impunător, solemn; comedia, care, dimpotrivă, zugrăveşte moravuri şi figuri din toate straturile sociale, va practica un limbaj viu şi colorat, capabil să se mişte pe registre variate, să creeze atmosfera vieţii obişnuite şi să stăruiască tot timpul într-o notă comunicativă de bună dispoziţie şi naturaleţe.

Afirmă că versul e formă necesară pe toată întinderea creaţiei dramatice, cu următoarele precizări prozodice: versul de zece silabe e indicat pentru exprimarea stărilor de melancolie ori de lamentaţie, terţina pentru cugetări solemne, octava pentru povestiri de fapte, catrenul pentru dialogurile lirice, de iubire, sonetul pentru monologuri, ş.a.m.d.

În destule privinţe, Lope-practicianul l-a urmat de aproape pe Lope-teoreticianul. În comediile sale, dialogurile se desfăşoară într-un mod viu, natural, cu lărgimi pline de lumină şi adevăr. Poetul foloseşte multiplele lui resurse comice cu tact şi măsură. Deşi are preferinţe evidente pentru intrigi complicate, nu-şi oboseşte spectatorul, şi nici nu-l supune la încercări dificile; încă de la început îl ajută să urmărească mersul evenimentelor şi să

presimtă deznodămîntul. De la primele replici și pînă la ultima coborîre de cortină, menține în desfășurările sale un ritm vioi și sănătos, făcînd astfel ca interesul publicului să crească necontenit și ca nota de contagiune comică să se propage cu ușurință în toată atmosfera înconjurătoare.

Mai găsim indicații de concepție dramatică și în cîteva prologuri dialogate, puse de Lope în fruntea volumelor sale de comedii. Teatrul, înfățișat alegoric sub chipul unui personaj, arată că se fac abuzuri cu punerea în scenă (mașini, trape, zboruri, apariții miraculoase), din care cauză textul dramatic propriu-zis rămîne în umbră.

În sfîrșit, sublinieri de acest gen mai apar și în diferite pasaje ale operelor propriu-zise. Cel mai caracteristic este un pasaj din piesa *El castigo sin venganza* (Pedeapsa nu e răzbunare), în care aflăm prin personajul principal că teatrul are de împlinit importante funcțiuni psihologice, morale și sociale. În străduința lui de a realiza o imagine cît mai credincioasă a vieții, cu tot ce poate intra în compunerea și în desfășurările acesteia, teatrul nu trebuie să ezite de a amesteca tragicul cu comicul, binele cu răul, frumosul cu urîtul, tristețea cu bucuria, ci, dimpotrivă, să le sesizeze întrepătrunderile, să le redea mișcarea și realitatea. Teatrul devine teatru cu adevărat, cînd ne dă putința să ne privim în față și să ne recunoaștem, indiferent pe ce scară a vieții ne-am afla: sărac sau bogat, prost sau deștept, tînăr sau bătrîn, sclav sau stăpîn.

Ce ne spun toate aceste intuiții și formulări de doctrină dramatică? În genere, ne ajută să înțelegem că opera de teatru a lui Lope de Vega n-a izvorît dintr-un torent de nestăpînit al inspirației, ci chiar în momentele ei explozive a urmat firul unitar al unei concepții de artă. Poetul nu se ridică propriu-zis împotriva regulilor clasice. Le pune însă sub unghiul unei observații mai active, pe de o parte prețuind puterea lor de a încadra prin disciplină un material poetic, iar pe de altă parte neadmițînd ca stricteţile lor formale să împiedice zugrăvirea naturii sau să artificializeze aducerea vieții pe scenă.

Pe alocuri, Lope presară în expunerile sale butade și observații ironice; de aceea s-a și spus că *Arte nuevo* ar fi mai mult un joc. Observația greșește; tratatul amintit cuprinde elemente de gîndire consecventă, prin care ne putem da seama că încă de la întîiele lui manifestări dramatice poetul a urmat linia interioară a unei năzuințe: să creeze un teatru real, autentic, un teatru național spaniol.

În mulțimea de forme existente anterior, adesea arbitrare, cu soluții dictate de capriciile publicului ori de dispoziția de moment a actorilor, Lope, atît prin formulările lui doctrinare cît și prin exemplul creației propriu-zise, a dat linii directoare. N-au apărut, numaidecît, teme noi; însă cele vechi au fost lărgite prin reflectări istorice și sociale, prin pătrunderi mai hotărîte în sfera moravurilor și a revendicărilor populare. Înainte, moravurile erau privite mai mult la suprafață; caracterele se mărgineau adesea la simple schițări convenționale; părți întinse ale reprezentațiilor se desfășurau stereotip. Datorită lui Lope, observația s-a adîncit, expresia poetică a căpătat putere, corespondența scenei cu realitatea a dobîndit și mai multă viață. Tradiția dramatică spaniolă se află în plină constituire.

4. Teatrul religios; intervenţii laice

O parte din creaţia dramatică a lui Lope de Vega cuprinde producţii cu subiecte religioase. Faptul poate să apară ciudat şi anacronic, întrucît ne aflăm în plină Renaştere, într-o epocă în care totul pleda pentru declinul şi chiar sfîrşitul teatrului religios. Trebuie totuşi să ţinem seama că sîntem în Spania, în condiţii care au făcut ca luptele laice de emancipare să fie mai grele şi ca anularea aristocraţiei ecleziastice să sufere mari întîrzieri istorice.

Ne aflăm în faţa unei situaţii caracteristice a Renaşterii spaniole. În decursul celor opt secole de luptă împotriva arabilor, spiritul religios putuse să apară ca un factor de rezistenţă naţională, ceea ce i-a ajutat să pătrundă adînc în tradiţiile şi deprinderile populare. Contrareforma — pe care, în genere, artiştii din „secolul de aur" au sprijinit-o — făcea ca în viaţa spaniolă să stăruiască o religiozitate gravă, cu tensiuni amare, dureroase, provenite adesea din stări de panică şi disperare.

Lope nu se manifestă ca un apologet catolic, stăpînit de fervori mistice. Religiozitatea lui e simplă şi naivă: o religiozitate de credincios obişnuit, nu de teolog. Se aseamănă cu aceea a poporului, ale cărui înrădăcinări psihice şi practici tradiţionale le-a respectat.

Numărăm, mai întîi, o seamă de *autos sacramentales*. Genul e cunoscut mai demult; Lope însă îl perfecţionează, dîndu-i mai multă putere dramatică, îmbogăţindu-i acţiunea şi înlocuind monologul cu dialogul.

Ca idee generală, aceste piese urmăreau să pună în lumină putinţa sufletului de a-şi ispăşi păcatele prin suferinţă şi reculegere, subliniind astfel virtutea salvatoare a sacramentului. Categoriile credinţei şi ale vieţii morale sînt prezentate prin personificări şi alegorii, amintind procedeele scolastice din piesele medievale. În *El viaje del alma* (Călătoria sufletului), de exemplu, sufletul este văzut alegoric ca un personaj îmbrăcat în alb (culoarea inocenţei); devotaţii lui sînt Memoria şi Voinţa; demonul s-a încarnat într-un conducător de corabie; aceasta, în care mulţi sînt ispitiţi să se îmbarce, poartă nume simbolic: Plăcerea.

Reprezentarea de *autos* era însoţită adesea de *loas* şi *entremeses*, piese de proporţii mici (în genere proporţiile unei farse), aşezate de regulă la începutul spectacolelor, fie pentru introducere în tema religioasă, fie pentru divertisment.

Loas serveau ca prolog, fiind recitate de unul sau mai multe personaje. Conţinutul, care de multe ori se baza pe situaţii laice, se transforma pînă la sfîrşit într-o predicaţie religioasă, unită pe alocuri cu accente de măgulire la adresa monarhului, a vreunui senior puternic al zilei sau a unor demnitari ai bisericii.

Acţiunea din *entremeses* e mai constituită, îngăduind astfel zugrăviri de moravuri şi intervenţii satirice. Întîlnim aici oameni de legi, funcţionari din administraţia oraşelor, hoţi, falşi cerşetori, poeţi ridicoli, vînători de zestre, femei pedante şi vanitoase, pretinşi intelectuali cu diplome îndoielnice, bătrîni curioşi şi plini de tare, dansatori şi dansatoare, părinţi opaci faţă de drepturile tinereţii, îndrăgostiţi recurgînd la şiretlicuri pentru a-şi

apăra iubirea, nobili ratați, curtezane, tineri curtenitori, clerici acoperind prin sutana lor mașinațiuni necinstite, negustori veroși ș.a.

Majoritatea subiectelor au caracter glumeț. În casa unui om al legii se strecoară doi hoți, sub pretext că vor să ceară stăpînului o consultație juridică. Peste puțin, acesta va afla c-a fost jefuit. Dă alarmă, sesizează autoritățile, dar totul e zadarnic. Hoții, deghizați în cerșetori orbi, s-au pierdut în mulțime și au izbutit să iasă pe poarta cetății, amestecîndu-se în grupurile de dansatori ce veneau la o serbare populară. Neavînd încotro, păgubașul se mulțumește cu o invitație la festivități, pe care *alguazil*-ul orașului i-o va oferi în mod grațios ca semn de consolare (*El letrado* — Jurisconsultul). Iată și un alt subiect, caracteristic prin ascuțime satirică împotriva unor poeți ridicoli. O femeie tînără și frumoasă, venită de curînd din India, dă de veste că ar vrea să se căsătorească cu un poet și că este gata să-și pună toată zestrea la dispoziția aceluia care o va încînta mai mult cu versurile sale. Pescante, un senior cu pretenții de cunoscător, e invitat să arbitreze. Asistăm la defilarea pretendenților, unul mai ridicol decît celălalt, fiecare întrecîndu-se să cînte ochii, gura sau mîinile frumoasei. Concursul s-a sfîrșit; este proclamat învingătorul, și acum se așteaptă clipa fericită în care acesta va intra în posesia dotei promise. Pe o pernă de catifea este adusă unica avere a frumoasei: o pereche de castaniete... Poetul, deși dezamăgit, nu-și pierde cumpătul. Ba chiar se proclamă fericit: el va compune versuri după care ea va dansa, căci „muzica, poezia și dansul pot face împreună casă bună..." (*El poeta* — Poetul).

Întîlnim și acțiuni mai complexe, mai susținute, oferind ca atare un cadru propriu pentru zugrăviri de moravuri și schițări de personaje. *El robo de Elena* (Răpirea Elenei) anunță oarecum situații asemănătoare cu cele din *Școala bărbaților* de Molière. Tînărul Paez este îndrăgostit de Elena, fiica unui doctor bătrîn și ciufut. În strînsă complicitate cu aceasta, găsește mijlocul s-o răpească de sub supravegherea tiranică a tatălui, tocmai într-un moment în care bătrînul părea mai încîntat de vigilența și de procedeele sale. Sub pretextul unei petreceri de societate pun la cale să se joace în casa doctorului o piesă de teatru, reprezentînd răpirea frumoasei Elena de către Paris. Instrucțiunile pe care acesta le dă iubitei sale pe scenă sînt tocmai acelea pe care în pauză le va pune în aplicare. După primul act, cînd oaspeții așteptau începerea celui următor, un valet anunță că „Paris a răpit pe Elena...". Pînă la dezmeticirea bătrînului, perplexitatea acestuia și a invitaților prilejuiește în scenă momente de un comic desăvîrșit.

În general, construcția acestor *entremeses* se aseamănă. Că se află în cauză un preot care în loc de a vedea de treburile parohiei pune la concurs pe pretendenții la mîna nepoatei sale (*Los organos* — Orgile), ori o veche curtezană pedepsită pentru escrocheriile ei de către unul dintre foștii săi admiratori (*La hechicera* — Vrăjitoarea), ori un parvenit ridicol care pretinde că a te spăla este „un obicei burghez" *(El marqués de Alfarache)*, situațiile și înțelesurile lor rămîn aceleași. Personajele au jovialitate; dialogurile cuprind părți scînteietoare și sînt conduse cu vervă; observația denotă adesea ascuțimi și ironii remarcabile; cu toate acestea, ne aflăm în fața unor producții minore, care nu întrec caracterul de farse ori de simple improvizații amuzante.

5. Teatrul istoric

Lope de Vega, umanist și om al Renașterii, poate și fost student al universităților din Madrid și Alcalá de Henares, cunoscător al clasicilor și admirator fervent al unor moderni ca Ronsard și Machiavelli, s-a aplecat cu interes asupra istoriei, dar nu ca studiu și exegeză, ci în primul rînd ca sursă de situații poetice și subiecte romanești. Mai presus de orice îl interesa să rămînă în legătură cu poporul din *corrales*, să gîndească și să vorbească în limba acestuia, să-i simtă vibrările și reacțiile, să-i împărtășească modurile de judecată și de simțire. Nimic, ca această apropiere, nu-i dădea mai multă intuiție a mijloacelor sale de creație, nu-i stimula mai activ fantezia poetică.

Ca și Shakespeare, contemporanul său, folosește multe izvoare: legende populare, texte biblice, cronici, nuvele și romane spaniole sau italiene, istorii orientale ș.a. Însă, principala lui atenție gravitează spre evul mediu spaniol; coloriturile intense și desfășurările patetice ale acestuia îi stimulează sentimentul patriotic și îi dau înaripare poetică.

În numeroase piese, acțiunea se petrece în afara Spaniei. Poetul nu ține la exactitudinea faptelor; culoarea locală îl preocupă într-o măsură minimă. În orice împrejurare, într-un fel sau altul, găsește prilejul să aducă pe scenă situații, climate sau valori spaniole. *Roma abrasada y crueldades de Nerón* (Arderea Romei și cruzimile lui Nero), de pildă, reconstituie epoca lui Nero, cu cruzimile și aberațiile ei; dar e destul ca într-o scenă să apară filozoful Seneca, originar din Córdoba, pentru ca dintr-o dată desfășurarea dramei să se transforme într-un elogiu al Spaniei. La fel în *El gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido* (Marele Duce de Moscova sau Împăratul persecutat), dramă ce încerca să reconstituie episoade din istoria țarului Boris Godunov și al falsului Dimitrie; găsim și aici un personaj introdus de circumstanță, Rufino, ale cărui trăsături spaniole de onoare și de loialitate făceau ca publicul din *patio* să izbucnească în aplauze.

Ceea ce simțim stăruitor, tot timpul, este marea prezență a istoriei naționale spaniole. De aici, un larg și avid interes al poetului pentru vechile cronici și *romances*[1], cîntecele de formă populară perpetuate în Spania printr-o lungă tradiție națională. S-ar putea spune că Lope a încercat să reconstituie această istorie, aproape cronologic, într-o vastă frescă dramatică, reunind în ea izvoare vechi și mai noi, mergînd pînă la evenimente contemporane.

Se evocă luptele eroice ale vechilor cantabri cu puterea romană, îndîrjită de rezistența acestora (*La amistad pagada* — Prietenia răsplătită). Aflăm despre dezordinile anarhice din statul vizigot, amenințat din clipă în clipă cu prăbușirea (*El rey Bamba* — Regele Wamba). Asistăm la stingerea perioadei gotice, la trădarea contelui Julian (gata ca dintr-o răzbunare personală să dea Spania pe mîna arabilor), la moartea vitejească a lui Rodrigo

[1] *Romances*, spre deosebire de *canciones*, sînt de proveniență populară. În mulțimea și varietatea lor pulsează toată viața istorică și sufletească a poporului spaniol. În *romanceros* — reunind de asemenea mici poeme — apar *romances* cavalerești, istorice, mitologice, biblice, pastorale, lirice, acestea din urmă cu ton elegiac, vesel sau satiric. Poezia spaniolă, mai cu seamă cea dramatică, le numără printre izvoarele ei de seamă. Reprezintă o sinteză medievală rezultată din ciocnirea elementelor de civilizație andaluză cu cele vizigote. Cervantes, Quevedo și Lope de Vega le-au folosit pe scară largă.

în bătălia de la Segoyuela și apoi la victoria armatelor mahomedane (*El postrer godo de España* — Cel din urmă got din Spania).

Luptele cu maurii sînt înfățișate pe larg, pe planuri multiple, atingînd prin varietatea aspectelor cuprinse și prin emoția situațiilor proporții de epopee. Puterea brațelor se unește cu una egală a sufletelor. Devotamentul pentru patrie și simțul de onoare înfruntă toate amenințările, chiar martirajul ori moartea.

Prezentăm, ca ilustrare, una din aceste drame: *Las famosas asturianas* (Bravele asturiene). Ne aflăm în secolul al IX-lea. Noul rege, Alfonso cel Cast, consimte ca în tributul anual către mauri să figureze mai departe și cele o sută de fecioare creștine, destinate haremurilor musulmane. Trimisul regelui maur cere prada fără întîrziere. Sorții fatali cad și asupra Doñei Sancha, fiică a venerabilului Don Garcia și logodnică a lui Nuño Osorio, credincios slujitor al regelui. Acesta cere regelui să refuze un asemenea tribut odios. Regele, drept răspuns, îi ordonă să conducă el însuși convoiul prizonierelor, ca ambasador al său. E pus în situația de a nu da ascultare regelui sau de a deveni călăul logodnicei sale. Cînd aceasta îi declară cu mîndrie că nu va putea să iubească un om nehotărît, dispus să renunțe la îndatoririle sale de nobil și de patriot, lupta din sufletul lui devine tragică.

Despărțirea dintre tată și fiică este emoționantă. Bătrînul își imploră copila ca în orice situație s-ar afla, cea mizerabilă de sclavă sau cea strălucitoare de regină, să nu-și înstrăineze sufletul de spaniolă.

În tristul cortegiu, Doña Sancha, îmbrăcată în haine simple de doliu, desculță, înconjurată de tovarășele ei de suferință, pășește sigură de sine, fără să dea semne de slăbiciune sau de deznădejde. Nuño și oamenii de sub comanda lui știu că porunca trebuie îndeplinită fără șovăire; în cugetele lor, însă, îi apasă un sentiment de rușine, cu atît mai mult, cu cît victimele stăruiesc într-o atitudine demnă și curajoasă. Înțeleg că a duce ordinul regelui pînă la capăt va însemna dezonoarea lor. În momentul în care maurii se pregătesc să-și ia în primire prada, rup consemnul și încep o luptă vitejească, pe care, în ciuda disproporției de forțe, o vor cîștiga. Regele e furios că supușii săi nu i-au ascultat porunca; dar cînd Nuño și ceilalți cavaleri îi declară că sînt gata să primească orice pedeapsă, nu să și regrete ce-au făcut, regele trece de partea lor.

Referindu-se și la alte etape ale istoriei naționale, dramele lui Lope de Vega ne înfățișează, rînd pe rînd, întemeierea monarhiei catolice, întîiele ei cuceriri, constituirea puterii spaniole, luptele regilor cu feudalii rebeli, succesiunea epocilor de eroism și de strălucire, toate acestea marcate prin figuri caracteristice de regi, de mari seniori, de șefi temuți în taberele adverse, de cavaleri viteji și loiali, de femei capabile de abnegație, stăpînite ca și bărbații lor de sentimentul patriei și al onoarei spaniole.

În numeroase drame istorice, regele apare într-o lumină favorabilă. E văzut, după împrejurări, ca un împărțitor de dreptate, un sfătuitor și un arbitru în conflictele dintre popor și seniorii feudali, un apărător al tinereții cu drepturile ei la viață și la iubire, un restaurator al ordinii și al echilibrului moral, cînd acestea sînt amenințate de manifestările anarhice din țară. Ne explicăm această considerare față de persoana regală prin reunirea a două sentimente: unul al țărănimii spaniole, care vedea în rege un apărător împo-

triva seniorilor feudali, altul al poetului însuși, care înțelegea autoritatea monarhului ca un factor de unitate națională și de polarizare a datoriei patriotice.

Și mai puternice, însă, sînt înclinațiile lui democratice. Spania, în conștiința lui Lope de Vega, este poporul spaniol ca atare. I se dedică pe de-a-ntregul; sentimentul său monarhic se sprijină pe ideea că prestigiul regal este o condiție de rezistență și de putere națională. Respectă, în rege, nu pe principalul feudal, ci pe acela care trebuie să fie apărătorul celor mulți împotriva abuzurilor practicate de biserică și nobilime. Dragostea pentru popor și loialismul monarhic sînt acte și sentimente prin care poetul are convingerea că-și slujește patria.

Iată, de pildă, epoca primelor lupte de eliberare ale lumii hispano-creștine de sub stăpînirea maură. Regii din această epocă, pe care poetul îi include în subiectele sale, nu au înfățișări solemne, ci o ținută patriarhală de vechi castilieni, aceeași cînd se află la coarnele plugului, ca și atunci cînd trag spada, în lupta lor vitejească cu „păgînii".

Cităm, ca operă reprezentativă în această privință, comedia *Los Tellos de Meneses.*

Acțiunea se petrece în secolul al IX-lea. Doña Elvira, fiica regelui Ordoño I, ca să evite căsătoria forțată cu un rege maur din Córdoba, părăsește casa părintească și se refugiază la ferma bătrînului Tello. Aici se îndrăgostește de fiul mai mare al acestuia. Regele încuviințează căsătoria.

Urmează la tron Alfonso al III-lea. Acesta nu îngăduie mezalianța; impune ca sora lui să desfacă vechea ei căsătorie și să devină soția contelui de Castilia. Dar cei din neamul lui Tello sînt și ei nobili prin faptele lor, prin felul cum își iubesc pămîntul, cum îl lucrează din moși-strămoși și cum l-au apărat vitejește împotriva maurilor. Regele, obligat să revină asupra hotărîrii luate, dă celor doi tineri satisfacția meritată.

Figura bătrînului Tello, cea mai bine reliefată dintre toate, pare un model de linie și demnitate castiliană. Din respect pentru rege, înțelege să-i vorbească acestuia în mod ferm, punîndu-i adevărul în față:

„...Ascultați-mă, stăpîne!... Cînd ați venit aici, ca să vă primiți coroana, v-am trimis omagiul meu și cîteva daruri, pe care însă mi le-ați înapoiat, deoarece modesta căsătorie încheiată de sora voastră vă făcea să-mi purtați supărare. Dar — slavă Domnului! — și contele de Castilia, ca și oricare altul ce s-ar afla pe întinsurile și sub cerurile spaniole, nu înseamnă mai mult decît fiul meu. Sînt o scînteie vie din acel got binecuvîntat care aici, pe crestele acestor munți și sub aceste ceruri, a dezlănțuit trăsnetul prin care aveau să piară maurii. Întrucît, dacă am trăit printre plugari, mi-aș fi pierdut noblețea? Blazoanele, armele și faptele mele nu se tem de altceva decît de trecerea timpului și de uitarea care ar putea să le înece."

Găsim o linie analogă de gîndire și în piesele ce tratează despre dezordinile de la sfîrșitul evului mediu spaniol, înainte de venirea pe tron a regilor catolici. Feudalii, în continuă insubordonare, întrețin în țară o tiranie odioasă. Își asupresc supușii, le pun în seamă sarcini jignitoare, îi strivesc sub condiții de umilință, la adăpostul unor privilegii practicate în mod abuziv. În lupta deschisă împotriva acestor privilegii — luptă care datează din secolul al XII-lea — regele și poporul s-au ajutat în mod reciproc: cel dintîi sprijinin-

du-se pe popor pentru a-și asigura astfel autoritatea asupra seniorilor rebeli; celălalt făcînd zid în jurul regelui, pentru a fi în țară liniște și ordine. Găsim ecoul acestei alianțe în piese ca *Los novios de Hornachuelos* (Logodnicii din Hornachuelos), *El mejor alcalde el rey* (Cel mai bun judecător este regele) și *Fuenteovejuna*. Prima îl înfățișează pe Henric al III-lea de Castilia, care în ciuda unor aparențe ce făceau din el un infirm fizic și moral aduce la ascultare pe feudalii abuzivi, în frunte cu trufașul Lope Meléndez. În cea de a doua, apărarea dreptății e și mai pronunțată. Don Tello de Neyra, un mare feudal, se îndrăgostește de Elvira, fiica unui modest muncitor de pămînt. Ezită să dea autorizare pentru căsătoria acesteia cu Sancho de Roela, dintr-o familie nobilă sărăcită; în schimb, pune la cale răpirea ei. Tatăl și logodnicul fetei, în ultimă instanță, se plîng regelui. Acesta nu se lasă impresionat de aroganța și solidaritatea de castă a feudalilor. Procedează în judecata sa cu necruțare. Don Tello e obligat să plătească două prețuri: unul tinerei fete, căreia pentru reabilitarea onoarei va trebui să-i dea numele și jumătate din avere, altul călăului, cu capul său, pentru vina de a fi încălcat legile morale ale țării.

Cea mai caracteristică și totodată cea mai puternică în ce privește procesul amintit este drama *Fuenteovejuna* (Fîntîna turmelor).

Ne aflăm în secolul al XV-lea, curînd după unirea Castiliei cu Aragonul prin căsătoria dintre Ferdinand Catolicul și Isabela. Nobilimea feudală, nemulțumită de această evoluție a faptelor, se dedă la manifestări anarhice. Pe de o parte, o mînă dorința de a submina autoritatea regală; pe de altă parte, stăruiește în gîndul de răzbunare pentru înfrîngerea suferită. Don Fernán Gómez de Guzman, comandorul ordinului de Calatrava, se afirmă ca un rebel notoriu. Aflîndu-se cu trupa sa în satul Fuenteovejuna, se poartă cu asprime. Instituie asupra țăranilor sarcini abuzive, trece cu ușurință peste legi și drepturi, insultă pe bărbații vrednici și necinstește fiicele locuitorilor. Laurencia, fiica alcaldelui Esteban, este răpită și violată. Se pune la cale și uciderea lui Frondoso, logodnicul acesteia. Revenind în sat, Laurencia îndeamnă populația la revoltă. Țăranii pătrund în locuința tiranului și îl ucid. Capul lui, înfipt în vîrful unei sulițe, devine un fel de steag al mișcării. Urmează o anchetă severă, cu torturi la care sînt supuși, fără deosebire, bătrîni, tineri, femei și copii. Nimeni nu se gîndește să dea pe față vreun nume. La toate întrebările anchetatorului se răspunde tipic: „Vinovat e tot satul, vinovat e Fuenteovejuna!“ Curajul țăranilor și spiritul lor de solidaritate impresionează pe rege, care pînă în cele din urmă va trebui să admită că aceștia au avut dreptate. Faptul că țăranii și-au făcut singuri justiție îl nemulțumește; recunoaște însă că vina o poartă nobilul, cu nedreptățile și purtările lui provocatoare.

Conflictul dintre țărani și feudali, același pe care l-am întîlnit și în piese amintite anterior, rezultă aici cu mai multă adîncime. În procesul deschis, sentimentele poetului se situează de partea poporului. Acesta i se înfățișează ca o unitate strînsă, cu personalitate proprie, în stare să imprime ideii de onoare o semnificație socială și națională, la adăpost de prezumția aristocratică. Pe deasupra personajelor individuale, toate bine conturate, se deslușește cu largă putere determinativă personajul colectiv al satului, cu conștiința lui socială, cu puterea lui proprie de gîndire și acțiune.

În istoria teatrului revoluționar, *Fuenteovejuna* deține un loc caracteristic. Găsim în ea ilustrarea aspirației generale spre libertate. Dintre piesele lui Lope de Vega e cea mai îndreptățită la universalitate. Ca fapt imediat, ilustrează drama răzbunării colective împotriva unui tiran; ca semnificație generală, găsim în ea o reprezentare a conștiinței populare, în datoria ei revoluționară de a-și apăra drepturile la viață.

Înainte de a încheia această scrutare analitică asupra teatrului istoric, e nevoie să ne oprim și asupra dramei *La estrella de Sevilla* (Steaua Sevillei), intrată deopotrivă în repertoriul universal.

Sîntem la Sevilla, în secolul al XIII-lea, curînd după ce regele Sancho cel Brav și-a făcut intrarea triumfală în cetate. Aici, monarhul remarcă pe frumoasa Stella, de care se îndrăgostește. E sora lui Busto de Tavera, unul din notabilii orașului, și logodnica lui Sancho Ortiz de las Roelas, un tînăr nobil și valoros. Zadarnic regele încearcă să-și facă din Busto un aliat sau un complice pentru planurile lui amoroase. Nestăpînit, corupe o roabă și pătrunde noaptea în camera Stellei. Aici, prin întuneric, se întîlnește cu Busto, care din primul moment și-a dat seama că misteriosul personaj este însuși regele. Nu se sfiește să tragă spada. Regele, umilit, e nevoit să se retragă, spre a-și salva viața. Roaba care mijlocise această întîlnire își recunoaște complicitatea; indignat, Busto o ucide și o spînzură de împrejmuirea palatului regal. Regele, care între timp nu uitase jignirea suferită, se hotărăște să treacă la răzbunare. Ar vrea, însă, ca nici persoana și nici numele lui să nu fie descoperite. Se adresează lui Sancho Ortiz, de a cărui linie cavalerească este sigur:

„*Regele:* Spune-mi, Sancho, ce pedeapsă se cuvine aceluia care a tras spada împotriva regelui său?

Sancho: Moartea!

Regele: Ai ști să i-o dai?

Sancho: Da! Însă, Sire, ca soldat și ca purtător al numelui de Roelas, n-aș putea să fac aceasta decît luptînd cu adversarul meu în față."

Tînărul refuză să primească garanția oferită împotriva unor eventuale consecințe. Cuvîntul regelui îi e de ajuns. Îi cere acestuia doar atît: să-i acorde mîna unei femei, fără ca deocamdată să-i anunțe numele. Regele consimte și-i încredințează biletul pe care se află înscris condamnatul. Roelas, rămas singur, află cu groază că acela pe care trebuie să-l ucidă e Busto, prietenul său bun și fratele iubit al logodnicei sale. Înțelegînd să-și respecte cuvîntul dat regelui, luptă cu Busto și-l doboară. Adus în fața judecății, Roelas refuză să facă fie și cea mai simplă declarație ce i-ar putea ușura situația. E condamnat la moarte. Tînărul preferă să primească sentința, decît să-l pună în cauză pe regele său. Impresionat de atîta tărie de caracter, regele își recunoaște vinovăția și încearcă să repare lucrurile prin căsătoria celor doi îndrăgostiți. Dar e prea tîrziu. Fericirea nu mai este posibilă, din moment ce între ei stăruie amintirea sîngelui nevinovat al lui Busto.

„*Stella:* Ar fi îngrozitor să-l știu lîngă mine, mereu, pe ucigașul fratelui meu.

Sancho: Și pentru mine, la fel, să am în fața ochilor pe sora celui mai bun prieten, ucis pe nedrept de propria-mi mînă."

Deşi în sinea lor continuă să se iubească, tinerii se despart pentru totdeauna.

Redusă la atîta, piesa ar putea să semene cu multe altele din dramaturgia spaniolă sau din repertorii înrudite. Lope, însă, a izbutit să-i dea adevăr, măreţie şi fervoare. E plină de viaţă şi de putere comunicativă. Mişcările se înlănţuiesc într-un ritm viu, vibrînd de căldură şi de emoţie. Găsim în bogăţia de imagini, de culori şi de mişcări ale dialogului o convergenţă strînsă. Totul ajută la punerea în lumină a unor trăsături dominante: orbirea pasională a regelui şi inferioritatea lui ca om, onoarea incoruptibilă a lui Busto, împletirea de forţă şi gingăşie din fiinţa Stellei. Pe un fond istoric real, poetul creează acţiuni, personaje şi situaţii psihologice de o mare intensitate dramatică.

6. Teatrul de moravuri şi sentimente

În raport cu capitolele analizate pînă aici, caracterizarea acestei ultime părţi din creaţia dramatică a lui Lope de Vega ridică dificultăţi mai sensibile. Încadrarea într-o privire de ansamblu nu se oferă dintr-o dată. Poetul foloseşte elemente din aproape toată întinderea societăţii spaniole contemporane: nobili, orăşeni, ţărani. Realizează o mare varietate de specii: de la comedii galante sau comedii de intrigă — în parte imitate după repertoriile italiene, dar în genere inspirate din gusturi şi realităţi locale — pînă la comedii de caracter şi la drame de moravuri, cu desfăşurări şi intensităţi sîngeroase. Sînt compuse pentru întreg publicul spaniol: şi pentru nobilii care vin la reprezentaţii în trăsuri de lux, cu fast, înconjuraţi de servitori, şi pentru mulţimile de oameni simpli, faţă de care Lope nutreşte o simpatie cu atît mai caldă cu cît recunoaşte în ei, cu afecţiune, pe adevăraţii şi statornicii săi admiratori.

Multe dintre piesele în chestiune au fost elaborate în grabă. Adesea, caracterele sînt numai schiţate, nu şi adîncite. La fel şi cu evenimentele aduse pe scenă: multe sînt privite din exterior, punîndu-se accent pe ceea ce putea să le asigure expresie şi culoare.

Pe deasupra laturilor facile, ca şi a unor inegalităţi, piesele în cauză rămîn totuşi interesante, întîi pentru că au dat viaţă unei lumi întregi de sentimente şi apoi pentru că găsim în ele o bogată frescă de moravuri spaniole.

Lumea de sentimente la care ne referim e o lume plină de solicitări, făcută din prospeţimi şi transparenţe. Poetul simte viaţa intens, o aspiră cu porii deschişi, în toată multiplicitatea curgerilor şi înfăţişărilor ei. De ceea ce ar putea să pară formal, să devină schematic, îl apără — ca să spunem aşa — însăşi natura sa, o natură activă, multiplă, sensibilă la tot ce-l înconjoară. Nu este în firea lui să adîncească trăsături şi caractere, să facă asupra acestora studii sau să şi le apropie printr-o trăire mai îndelungă; reuşeşte, însă, prin simpatia ce le-o poartă, să intuiască chipul lor adevărat, să le dea individualizarea la care au dreptul, să le surprindă în bogăţia lor de manifestări şi iniţiative. Astfel, asistăm la o succesiune scînteietoare de scene vii, sugestive, pline de o vervă contagioasă, al căror adevăr nu va înceta nici o clipă de a se impune, chiar şi aşa, fără ca poetul să se fi aplecat asupra lor cu

voință și putere reflexivă. Lope își alege domenii reale, pline de situații și solicitări imediate. Pătrunzînd pe acestea, spiritul ne e scutit de a se încărca cu o prevenire sau alta. Nervi vii, sănătoși, susținuți de o simțire firească a vieții — iată tot ce ne trebuie, pentru ca aceste domenii să ni se deschidă dintr-o dată, comunicîndu-ne cu ușurință mișcarea și conținuturile lor.

Folosind date și înclinații naționale, devenite în teatrul vremii o tradiție, Lope de Vega a putut să concretizeze un tip de comedie de intrigă specific spaniol, cunoscut de la el încoace sub denumirea de comedia de capă și spadă *(comedia de capa y espada)*. Denumirea se trage de la costumul pe care trebuiau să-l poarte actorii, marcînd astfel rangul social al personajelor puse în cauză: o manta amplă cu glugă, cu marginea laterală ridicată de o spadă imensă, atîrnată la cingătoare. Piesele erau denumite „comedii"; aceasta nu excludea ca de multe ori conținutul lor să fie tragic. Erau de fapt o speță de drame domestice, bogate în evenimente, cu intrigă complicată, adesea excesivă. În centrul lor găsim cîteva sentimente directoare: onoarea și orgoliul de clasă, iubirea, gelozia, blazonul, mîndria de familie. De aici, atît la Lope de Vega cît și mai tîrziu la Calderón, o abundență de situații ca acestea: scene de gelozie între îndrăgostiți, răzbunări ale soților ori ale fraților împotriva diferiților seducători, scene de noapte, aventuri de balcon, dueluri, gesturi spadasine, acțiuni cavalerești, toate susținute spectacular, cu ingeniozitate, de către cavaleri înveșmîntați superb în draperiile mantiei lor și de femei semimascate, pierzîndu-se în valuri de tafta sau în bogății de dantele.

În Spania Renașterii, aceste comedii de capă și spadă au putut face o carieră mare, întrucît prin conținutul lor impetuos și prin spectaculozitatea lor încărcată de culoare conveneau temperamentului național. Mulțimea de întîlniri misterioase sau neașteptate, scenele de dueluri și travestiri, romantismul serenadelor de balcon, recunoașterile dramatice, situațiile de comic sau de perplexitate agreabilă create prin desele *quiproquo*-uri puse în mișcare — toate acestea puteau să stîrnească aplauze, asigurînd reprezentațiilor spectatori convinși și frenetici.

Avem de adăugat prezența activă și semnificativă a unui personaj caracteristic: *el gracioso*. Denumirea indică inițial o apariție hazlie, în genere inofensivă; cu timpul, aceste trăsături îi vor fi modificate mult, chiar radical. Lope de Vega și Calderón cultivă acest personaj în comedii ca și în drame. Seamănă în multe privințe cu sclavul din comediile antice, în speță ale lui Plaut. Apar situații cînd și el ține în mînă firele intrigii, ajutînd la înnodarea, creșterea și rezolvarea ei. Cîteodată, însă, *el gracioso* ni se înfățișează doar ca un bufon de comedie, avînd ca misiune principală să aducă o notă de umor sau de bună dispoziție. Veșnic rîzînd, gata să ia în zeflemea atît pe alții cît și pe sine însuși, în opoziție cu virtuțile cavalerești, este pus să aducă în scenă mai mult vicii, începînd cu unele abia perceptibile și urcînd pînă la altele apăsate și vulgare. Nu-și face scrupule vreodată. Consimte să fie poltron, cu naturalețe și dezinvoltură. Departe de a încerca să-și ascundă scăderile, dimpotrivă, și le etalează. E mîncăcios, lacom, bucuros cînd poate să facă glume tari, eventual triviale. Cîteodată, aceste trăsături îi sînt accentuate cu dinadinsul, pentru ca prin contrast să răsară mai în lumină însușirile de cavalerism, de onoare, de bună-cuviință, de castitate ori de abnegație ale eroilor. Își urmează stăpînul pas cu pas, ca o umbră, ca o caricatură,

uneori pentru a-i pune în relief superioritatea, alteori pentru a-l face ridicol, prin parodieri brutale ori atitudini prozaice.

Oricum, prezența acestui personaj nu trebuie minimalizată. Lope îl va folosi, adesea, pentru a-și exprima prin el sentimentele sale democratice. Împrumutîndu-i-se mișcări spontane, naturale, personajul căpăta astfel putința să reprezinte bunul-simț popular, cu inițiativele lui curajoase și cu modurile sale realiste. Notăm, în plus, că personajul în cauză nu era pus să intre în rețeaua acțiunii, ci putea să rămînă la marginea ei. De această libertate, Lope și alți autori s-au folosit din plin. Dacă în atîtea rînduri *el gracioso* n-a avut altă menire decît să imprime colorituri comice și să dea pieselor mișcare, în atîtea altele apare ca purtător de cuvînt, fie al unor stări de opinie publică, fie al unor idei ale autorului, și unele și celelalte îndreptate satiric împotriva aristocrației și a moravurilor feudale. Cîteodată, manifestările acestui personaj sînt de un realism prozaic, nefăcînd nimic ca să ascundă linia rudimentară sau vulgaritatea; au însă meritul de a fi apărat drepturile și judecățile simțului comun, ceea ce, chiar și în asemenea condiții, putea să le păstreze adevărul și savoarea.

Personajul *el gracioso*, cu rolurile lui de tip bufon, exista și înainte de Lope de Vega; acesta, însă, îi va perfecționa aparițiile, aducîndu-l mai aproape de mersul acțiunii și imprimîndu-i o vervă nouă, incomparabil mai expresivă decît în trecut. Lope nu-i copiază pe Plaut și pe Terențiu, așa cum unii comentatori s-au grăbit să afirme; folosește din teatrul clasic doar o indicație cu totul generală, pe care o transpune în așa fel, încît să capete prin ea putința de a înfățișa oameni, moravuri și situații contemporane din țara sa.

În teatrul său, Lope de Vega rezervă iubirii un rol primordial. Preocuparea capătă aspecte multiple; poetul îmbrățișează cu interes egal toate formele iubirii, de la cele mai realiste pînă la altele adînc visătoare. Găsim deopotrivă și incipiențele dragostei, cu jocurile și sclipirile lor caracteristice, ca și dezlănțuirile ei pasionale, cu puterea lor de a pune stăpînire pe toate resorturile judecății și ale simțirii. Avem de remarcat că Lope știe să evolueze pe aceste distanțe cu simplitate și naturalețe, fără ca vreodată trecerea de la o stare extremă la alta să fie forțată sau arbitrară.

De la zugrăvirea amorului libertin de tipul celui pus pe seama marilor săi seniori din *Pedeapsa nu e răzbunare* și *Fuenteovejuna*, Lope trece în *Porfiar hasta morir* (Stăruință pînă la moarte) la zugrăvirea unui amor opus, făcut din impetuozități și disperări intense, aproape ireale. Dacă în *La esclava de su galan* (Sclava curtezanului ei) găsim amorul tînăr, plin de prospețime și de naivitate grațioasă, în schimb, în *El caballero de Olmedo* (Cavalerul din Olmedo) întîlnim amorul viril, stăpîn pe el și iradiind prin toate manifestările sale o atmosferă de sănătate morală. Cînd este cazul, ca în *La dama boba* (Doamna neghioabă), Lope face din amor un resort al desfășurării comice; alteori, dimpotrivă, acesta cuprinde un tragism aducător de nefericire, mergînd pînă la crimă în *El castigo sin venganza* (Pedeapsa nu e răzbunare).

Uneori, în comediile sale de intrigă, Lope se lasă prins de tema amorului care începe cu dispreț sau dușmănie, acordîndu-i preferințe marcate. Laura, eroina din *La vengadora de las mujeres* (Răzbunătoarea femeilor), a jurat să-și răzbune semenele, disprețuind pe toți bărbații fără deosebire. Dar pînă la

urmă, învinsă pe nesimțite și îmblînzită fără voie, va acorda inima și prețuirea ei lui Lisardo, bărbatului pe care la început îl disprețuia mai mult. *Los milagros del desprecio* (Miracolele disprețului), *La hermosa fea* (Frumoasa urîtă), *Porfiando venga amor* (Amorul învinge prin îndărătnicie) ș.a. reiau aceeași idee în situații variate, cu vervă și invenții ingenioase.

Gelozia e cuprinsă și ea între zugrăvirile amorului. În unele piese, acest sentiment se menține pe linii grațioase și șăgalnice, în tonuri și situații de comedie. Ne gîndim mai cu seamă la *El perro del hortelano* (Cîinele grădinarului), una dintre comediile cele mai cunoscute și mai des înscrise în repertoriile teatrelor.

Contesa Diana de Belflor este îndrăgostită de Teodoro, tînărul ei secretar, un om capabil, bine înzestrat sub toate raporturile, dar provenind dintr-o pătură socială fără blazon. Stăpîna ezită să-l ia în căsătorie, de teamă ca printr-o asemenea mezalianță să nu jignească principiul aristocratic al „onoarei"; nu acceptă însă nici căsătoria lui cu Marcela, o fată pe care o cunoscuse mai demult și înspre care își simțea aplecări afectuoase. „Îmi vine să înnebunesc — spune Teodoro — cînd o văd cu cîtă ușurință poate să treacă de la dragoste la ură. Nu mă vrea nici al ei, și nici al Marcelei; dacă vreodată încerc să n-o mai privesc, nu-mi dă pace pînă nu-i adresez iarăși cuvîntul. Exact ca în proverbul cu cîinele grădinarului: nu mănîncă legumele, dar nici pe alții nu-i lasă să le mănînce." Pînă la sfîrșit, lucrurile se vor soluționa ca într-o comedie. Tristan, valetul lui Teodoro, găsește mijlocul prin care îi va convinge pe toți că stăpînul său este fiul unui nobil. Diana își dă seama de șiretlic; dar, din moment ce opinia publică e satisfăcută, se simte ușurată și se căsătorește în liniște cu bărbatul iubit.

În alte drame, pornirile geloziei se desfășoară intens, ajungînd pînă la teroare și crimă. Ducele de Ferrara, pentru a se răzbuna împotriva fiului său Federico, vinovat de a fi întreținut legături de dragoste cu mama sa vitregă, poruncește tînărului să ucidă pe omul aflat sub o învelitoare de tafta, pe motivul c-ar fi un dușman notoriu. O dată fapta comisă, se va afla că victima era însăși Casandra, nefericita soție a ducelui. Mergînd cu cruzimea pînă la capăt, acesta va da ordin ca Federico să fie ucis ca asasin al mamei sale *(El castigo sin venganza)*.

De ce, oare, poetul a ținut să dea în teatrul său o atît de mare extindere sentimentului de gelozie?

O primă explicație ar fi de ordin psihologic și autobiografic. Știm de la Lope, din diferitele lui mărturisiri, că în viața sa intimă poetul s-a simțit adeseori stăpînit și zguduit de acest sentiment. „*Celos son amor*" — gelozia este și ea iubire; sînt cuvinte rostite de un personaj, dar prin care poetul s-a zugrăvit pe sine. Tot el precizează, într-o încercare introspectivă: „...Această gelozie devenea în mine o pasiune într-atît de nestăpînită, încît uneori mă simțeam devenind gelos chiar și de mine însumi. Cînd venea spre mine cu mîngîieri și gesturi de dragoste, îmi spuneam ori că îmi joacă o comedie, ori că în locul meu putea să fie și un altul, ori că semănam cu cineva, poate iubit pe vremuri, așteptat să sosească dintr-un moment într-altul. Astfel, din orice îmi făceam un motiv de suferință; puteam să devin gelos pe tot, pînă și pe stofa din rochiile iubitei, pe culorile ei favorite sau pe oglinda în care își privea chipul."

O altă explicaţie — legată oarecum de cea amintită mai sus — priveşte de asemenea implacabilul sentiment al onoarei, ca trăsătură caracteristică a modului de viaţă spaniol. Gelozia, în felul cum susţine acţiunea dramatică, nu mai este o gelozie obişnuită, rezultînd din sfărîmarea unei iubiri, ci o suferinţă mai mare, adîncă, legată deopotrivă de ştirbirea prestigiului personal şi a prestigiului de clasă în faţa opiniei publice. Aşa fiind, răzbunarea pusă la cale — răzbunare pe care eroii poetului sînt hotărîţi s-o urmeze pînă la capăt — implică în dezlănţuirile ei pasionale şi un principiu general, de răzbunare şi de apărare a onoarei jignite.

Trebuie să subliniem că în zugrăvirea sentimentului de gelozie, Lope de Vega introduce punctul de onoare *(el pundonor)* nu numai la eroii din sfera aristocratică, ci şi la personajele plebeiene. Ne gîndim, mai cu seamă, la piesa *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (Peribáñez şi comandorul de Ocaña). Comandorul se simte atras de Casilda, o ţărancă frumoasă, tînăra mireasă a ţăranului Peribáñez. Ca să se poată afla mai nestingherit în preajma ei, îl ridică pe Peribáñez la rangul de căpitan şi-i încredinţează misiuni departe de locul taberei. Dar ţăranul a prins de veste; hotărîrea lui va fi necruţătoare. Îl prinde pe comandor şi-l ucide pentru a-şi apăra onoarea. Chemat în faţa regelui, Peribáñez nu se lasă intimidat. E un simplu ţăran, dar se simte aparţinînd unei tradiţii puternice, cu mîndria ei firească, pe care nimeni n-ar avea dreptul „s-o calce în picioare".

Despre acest sentiment al onoarei — *la honra* — trebuie să amintim mereu, fiind un punct de reper pe largi porţiuni din tematica de teatru a lui Lope de Vega.

Printre altele, *la honra* înseamnă apărarea unei anume purităţi a sîngelui spaniol, *la limpieza del sangre*. La origine, ideea marcase o formă de rezistenţă împotriva invaziei arabe; mai tîrziu s-a transformat într-o trăsătură stereotipă de mentalitate feudală, vecină cîteodată cu obsesia şi prejudecata.

Exacerbarea sentimentului de onoare, cu o prezumţie atît de marcată a sîngelui spaniol, avea să ducă pe plan naţional la un adevărat delir de superioritate, cu manifestări de dispreţ faţă de străini, portughezi, mauri, în oarecare măsură şi italieni.

Comedia *El remedio en la desdicha* (Leac în nenorocire) reflectă această situaţie în mod sugestiv. Se ia ca pretext o intrigă amoroasă. Rodrigo de Narváez, alcaldele de Alora, tipul militarului spaniol aplecat spre aventuri erotice şi în acelaşi timp pătruns pînă la superstiţie de sentimentul onoarei, e prins de farmecele maurei Alara, soţia lui Arráez, un fanatic al onoarei arabe. Narváez nu se gîndeşte să renunţe la frumoasa maură, cu atît mai mult cu cît aceasta i se oferă în mod generos, dar nici n-ar vrea, ca spaniol, să treacă peste îndatoririle onoarei. S-ar simţi liniştit dacă maurul ar fi adus în situaţia de a le încălca el mai întîi. Aşa se va şi întîmpla. Printr-o serie de peripeţii, Narváez îl provoacă la duel pe maur, punîndu-l astfel în situaţia de a se preda cu laşitate. Din această clipă, Narváez va putea să dispună de Alara în voie, spre marea mulţumire şi a publicului ascultător, căruia prin defecţiunea maurului i se măgulea orgoliul naţional. E limpede că în această direcţie Lope nu s-a străduit să se elibereze de o anume prejudecată a poporului său; nu contestă existenţa onoarei arabe, dar oricum n-ar admite ca aceasta să fie pusă pe o treaptă de egalitate cu cea spaniolă.

În dramele sale, Lope antrenează situaţii din toate straturile societăţii spaniole. Totuşi, cele mai multe aplecări privesc înspre lumea nobilimii, atît pentru a-i cînta virtuţile — legate, cum am mai spus, de tradiţia unui vechi patriotism local — cît şi pentru a-i pune în lumină o seamă de vicii, unele constituite de-a binelea, altele pe cale de constituire. Înţelegem că mîndria lui de spaniol, ca şi diferitele concesii ce trebuiau făcute unor judecăţi şi prejudecăţi comune, îl obligau să dea cîştig de cauză tradiţiei, cu instituţiile ei existente. Nu e însă mai puţin adevărat că printre consacrări şi recunoaşteri putea să-şi facă drum şi un anume spirit critic, ceea ce bănuim că Lope de Vega concepea şi accepta cu plăcere.

Să ne referim, în revenire, la contesa Diana, principalul personaj din *Cîinele grădinarului*. Pe plan sentimental, eroina este o victorioasă, întrucît pînă în cele din urmă s-a găsit un mijloc salutar care să-i facă posibilă căsătoria cu bărbatul iubit; pe plan social va fi însă o înfrîntă, pentru că blazonul lui Teodoro este doar un blazon formal, conformat pentru ochii lumii. Tot aşa şi în cazul lui Rodrigo de Narváez, care aparent nu trădează legile onoarei; în fond, însă, recurge la un compromis, la o înscenare, menită să îndeplinească mai mult o uzanţă decît să asigure o realitate.

Recurgînd la asemenea practici, nobilimea dezvăluia descompuneri şi îşi dădea singură vot de blam. Nu mai apărea ca o forţă în sine şi prin sine, capabilă să reziste şi să apere realitatea unor principii, ci ca o instituţie obosită, zdruncinată în fondurile ei morale, trăind din aparenţe, din prejudecăţi şi din inerţii sufleteşti, dispusă să încheie cu uşurinţă tranzacţii şi compromisuri.

În raport cu alţi scriitori spanioli, şi mai cu seamă în raport cu Calderón în al cărui teatru exacerbarea sentimentului de onoare va deveni un resort aproape mecanic, Lope de Vega procedează în această direcţie cu surdină, dovedind pe lîngă un pronunţat simţ de măsură şi o mai justă perspectivă a lucrurilor. Va şti, anume, să nu se mărginească la practici obişnuite, devenite convenţionale, ci să lege acest sentiment şi de aspecte reale, unele privind critica rămăşiţelor de mentalitate feudală, altele avînd în vedere apărarea demnităţii umane.

În teatrul său de moravuri şi de intrigă, Lope a rezervat personajelor feminine locuri de seamă. Poetul atribuie eroinelor sale graţie, vervă, ingeniozitate, colorituri pline, putere de a inventa situaţii antrenante, conducînd pînă în cele din urmă la soluţii fericite. Prezenţa lor ni se comunică, ne interesează, ne convinge, şi aceasta nu numai prin joc sau farmec, ci deopotrivă şi prin inteligenţă, prin spirit de iniţiativă şi prin vivacitatea mişcării.

Roberto, personajul din *El mayor imposible* (Cel mai imposibil lucru), manifestă în părerile sale o siguranţă de sine aproape trufaşă. Regina Neapolelui, stăpîna sa, se gîndeşte să-i dea tînărului şi prezumţiosului curtean o lecţie. Într-o reuniune intimă patronată de regină, în care se schimbaseră diferite păreri vesele în chestiuni de filozofie amoroasă, se spusese printre altele că nu există o mai mare imposibilitate ca aceea de a păzi o femeie care ea însăşi nu vrea să se păzească. Dar Roberto protestează; cel puţin pentru sora sa Diana ar putea să garanteze cu capul. Urmează peripeţii complicate. Fapt e că pînă la sfîrşit repetatele şi minuţioasele măsuri de precauţie luate de Roberto nu vor împiedica pe tînărul Lisardo să se introducă în casa cer-

berului, să ajungă în preajma frumoasei Diana, s-o intereseze, să-i cîştige dragostea şi apoi s-o ia de soţie, fără ca în toate acestea să se fi ivit ceva de natură să tulbure inocenţa fetei sau să atragă asupra ei vreun blam.

Cel care conduce intriga şi inventează cu abilitate, este valetul lui Lisardo, un personaj pitoresc, oarecum un înaintaş al valeţilor din comediile lui Molière şi al lui Figaro din *Bărbierul din Sevilla*. Totuşi, nu era exclus ca acţiunile valetului să rămînă la jumătatea drumului sau chiar să eşueze, dacă nu s-ar fi sprijinit pe voinţa şi inteligenţa Dianei, pe hotărîrea ei de a-şi apăra o fericire legitimă, în acord cu legile sufletului şi ale societăţii.

La noche toledana (Noaptea la Toledo) aduce în această privinţă noi confirmări. Este o comedie laborioasă, cu intrigă bogată. Nu arareori avem sentimentul că autorul se pierde în mulţimea peripeţiilor; pînă la sfîrşit, însă, lucrurile se rezolvă limpede şi ingenios.

Lisena, eroina principală, este o fată tînără, plină de farmec, pe cît de graţioasă pe atîta de isteaţă. E hotărîtă să-şi păstreze iubitul, pe nestatornicul Florencio, care deocamdată o trădează. În acest scop, Lisena întocmeşte un plan complicat şi îndrăzneţ. Se deghizează sub numele de Ines, intră în serviciu într-un han la care ştia că Florencio şi prietenul lui Beltrán au obiceiul să se oprească, se preface că nu observă idila acestora cu Gerarda şi Lucrecia, ascultă cu răbdare declamaţiile unui căpitan fanfaron şi supralicitările stegarului, însoţitorul acestuia, pentru ca în cele din urmă să profite de încurcătura născută prin ivirea lui Lucindo şi a lui Fineo, adevăraţii aspiranţi la inimile celor două fete petrecăreţe. Lisena are în mîna ei cinci îndrăgostiţi; pe fiecare din aceştia ştie cum să-l cîştige, cum să-l aducă pe nesimţite sub ascultarea ei, cum să-l manevreze cu discreţie, lăsîndu-i deopotrivă o impresie de cîştig, de satisfacţie personală. Îşi urmăreşte scopul cu precizie; în acelaşi timp îi apără şi pe ceilalţi, pe unii scoţîndu-i din aventura în care alunecaseră, pe alţii readucîndu-i la linia unor sentimente mai oneste. Căpitanul şi stegarul înţeleg c-au fost ridicoli; Lucindo se reconciliază cu Lucrecia şi reintră în graţiile acesteia; Gerarda se va căsători cu Fineo; Florencio, care acum îşi dă seama de meritele Lisenei, se pocăieşte; iar aceasta, triumfînd pe deasupra tuturor, va reintra în posesia iubitului ei, rămînînd ca prin căsătorie să-l cuminţească pentru totdeauna.

Fenisa, eroina din *La discreta enamorada* (Tăcuta îndrăgostită), se înrudeşte de aproape cu Lisena. Întîlnim aceeaşi inocenţă a fetei tinere, dublată însă parcă de o şi mai mare abilitate, de o şi mai subtilă artă de a mînui oamenii, cînd e vorba să-şi apere dragostea ori să-i netezească drumul. Principala adversară îi e propria sa mamă, Belisa, o femeie lipsită de simţul ridicolului şi al măsurii. Deşi în viaţă şi-a acordat totul, mai ales plăcerile ilicite ale dragostei, nu încetează de a da fiicei sale sfaturi de pruderie şi de virtute. Fenisa o ascultă cu un aer nevinovat, pentru ca tot cu un aer nevinovat să-i şi răspundă:

„*Belisa*: Ţine ochii în jos; o fată tînără nu trebuie să vadă decît pămîntul pe care calcă!

Fenisa: Cum, şi atunci să nu mai privesc niciodată cerul?

Belisa: Să asculţi ce-ţi spun!...

Fenisa: Să ascult?... şi să nu mă mir?!... Bănuiesc că Dumnezeu a ridicat pe om în două picioare ca să poată privi cerul. Ba, mai mult! Văd în aceasta

un semn și o poruncă din marea lui putere, întrucît omul e dator ca mereu să aibă înaintea ochilor locul pe care s-a născut... Dobitoacele, da, privesc spre pămînt; dar așa e legea lor și pentru aceasta au fost făcute... Mie, ca om, mi se cade oare să le imit?

Belisa: E de ajuns să contempli cerul în sinea ta... În camera ta, te poți purta cum vei crede de cuviință; într-alt fel, însă, se cade să te porți cînd ieși în lume....

Fenisa: Ei bine, află că nu sînt călugăriță. Și nici nu vreau să mă fac!... Numai atunci ți-aș putea urma asemenea sfaturi... Dacă ții cu orice preț să ți le-ascult, închide-mă în odaia mea, cu zece chei!...

Belisa: Nu socotești că mergi prea departe?...

Fenisa: Mă crezi pesemne o nesimțitoare... Altminteri, n-ar fi putut să-ți treacă prin cap a-mi cere asemenea lucruri... Mă cerți pentru ochii mei... Dar, spune-mi, ce ai cu ei, ce ți-au făcut?

Belisa: Există în Madrid tineri ale căror ocheade s-ar putea să te străbată ca un fulger. Știi ce spunea un bunic al tău: «Fata tînără care nu știe să-și ascundă zîmbetul e ca o fiară sălbatică pe care o vor încolți vînătorii. Cîți ochi o privesc, sînt tot atîtea săgeți care ar putea-o străpunge»...

Fenisa: Da, și dacă o fată tînără n-ar mai vedea pe nimeni, atunci cum se va mai mărita vreodată?

Belisa: Dacă are nume bun, dacă e cuminte și de familie aleasă, o să se mărite, o să se mărite, fără îndoială...

Fenisa: Da, mamă, dar să știi și dumneata de la mine: unde nu e bogăție, frumusețea poate mult..."

Dacă i-ar fi ripostat mai departe, e limpede că mama i-ar fi răspuns mai aprig. Va fi nevoie, deci, s-o înfrîngă prin mijloace mai abile, mai ocolite, prin vicleșuguri feminine. E uimitor cît de bine și cît de repede va învăța să le mînuiască. Nu are în ea nimic urît, pervertit; are însă un instinct sigur, care îi dictează cum să-și apere dragostea, fie și cu un preț care pentru moment ar putea s-o pună într-o lumină îndoielnică. Și iat-o, neîntîrziat, la lucru! Prefăcîndu-se că n-ar respinge propunerea bătrînului căpitan Bernardo, pe care din motive meschine Belisa i-l destinase ca soț, izbutește să adoarmă vigilența cerberei. Între timp l-a întîlnit pe Lucindo, fiul căpitanului, s-a îndrăgostit de el și, înainte ca tînărul să bănuiască, și l-a ales drept soț. Acțiunea astfel începută comportă riscuri și îndrăzneli. Belisa, care se crede mereu tînără și cuceritoare, ascultă presupusele declarații de dragoste ale lui Lucindo; în realitate, omul ascuns sub capă și care îi vorbește cu înfocare e Hernando, valetul abil, pus să facă jocul stăpînului său, în vreme ce acesta o strînge pe Fenisa cu fericire în brațe. Se ivesc și unele incidente pitorești, pe care Lope știe să le presare cu meșteșug și cu mare intuiție comică. Un moment, s-ar părea că dragostea începută se învăluie în puțină ceață; dar aceasta va fi risipită la timp, așa încît fericirea celor doi tineri să apară în deplina ei lumină.

Cît despre deznodămînt, e acela pe care îl bănuim: în puterea nopții, la adăpostul întunericului, se vor oficia două căsătorii. Dar nu acelea pe care le gîndise cu orgoliu Belisa, ci acelea pe care a știut să le pună la cale Fenisa: ea cu Lucindo, Belisa cu căpitanul.

Peripețiile și personajele din *La discreta enamorada* ne pun pe urmele comediei de mai tîrziu a lui Molière, *Școala femeilor*. Fenisa va deveni Agnès; Lucindo seamănă cu Horace; rolul căpitanului va fi preluat de Arnolphe, tutorele tinerei eroine. Și sub raportul intrigii, ca și sub acela al zugrăvirii de caractere, Lope se afirmă ca un înaintaș; prefigurează în opera sa situații și semnificații caracteristice, din care comedia clasică a secolului al XVII-lea își va întocmi puncte serioase de sprijin.

Am văzut, în exemplele amintite mai sus, în ce fel Lope de Vega știe să dea ingenuității feminine note simpatice de îndrăzneală, apărînd prin ele dreptul la iubire și fericire. Dar găsim și cazuri contrarii, cînd sensibilitatea feminină ne este arătată într-o lumină mai relativă, cu aplecări spre cochetărie frivolă, spre sentimente capricioase și judecăți superficiale.

Iat-o, anume, pe tînăra eroină din *La dama melindrosa* (Mofturoasa). N-o încîntă nimic, n-o interesează nici un bărbat, fie el cît de bun ori de capabil. Are o mîndrie vanitoasă care pînă la sfîrșit va crea în jurul ei un cerc de tăcere și răceală. Mătușa ei, Lisarda, o cunoaște bine; o numără printre acele „fete greu de măritat", care după ce din capriciu sau din superficialitate au lăsat să treacă pe lîngă ele numeroși tineri aleși, sfîrșesc prin a „naufragia" pe seama „primului venit". Într-adevăr, o cer în căsătorie mai mulți tineri. Fiecăruia, însă, îi găsește un cusur: doctorul „e chel"; cavalerul de La Mancha „are unghiile negre și picioarele prea mari"; gentilomul francez îi repugnă pentru că „nu i-ar plăcea să aibă un soț căruia să i se adreseze cu *monsieur*, după cum nici nu-i place să i se spună *madame*" ș.a.m.d. Cînd unchiul său îi vorbește despre cererea unui ofițer brav, care pe cîmpul de luptă a pierdut un ochi, cocheta îi răspunde:

„Ce vrei, unchiule, trebuie să mă înțelegi! Dintre cuvintele drăgălașe de alintare, ar trebui să renunț la *mis ojos* (ochii mei)... nu pot spune *mi ojo* (ochiul meu)... ar fi neplăcut și pentru mine, și pentru el..." Tot așa și despre Don Luis, cavaler pe al cărui piept strălucește șopîrla ordinului Sf. Iacob: „Cu această șopîrlă pe piept, mi-ar fi frică să mă las strînsă în brațe..." Și mai departe: „Știu că nu este un animal, ci o distincție... Dar ce să fac? E de ajuns să-i aud numele, ca să mi se facă frică..." În concluzie, bătrînul îi spune: „Ia seama, fata mea, tinerețea trece cum trec florile; nu lăsa să vină o zi în care vei regreta zadarnic!"

Aceste apariții feminine, cu caracter sporadic, privind întîmplări particulare, se înscriu totuși într-un context mai larg. Poetul pare stăpînit de dorința de a se recunoaște femeii în societate un rol mai cuprinzător decît cel ce i se atribuia în mod obișnuit. Gîndul că femeia este ținută într-o stare de inferioritate îl nemulțumește. Nu formulează aceste opinii sau sentimente în mod explicit; le dă însă viață pe scenă, punîndu-le în vorbele și actele personajelor sale.

Cîteodată, tema este tratată sub formă de glumă: femei care se plîng că bărbații se arată sensibili și cavaleri cu ele doar pînă își ajung scopul; femei care totuși își încetează răzvrătirile cînd bărbații „tirani" capitulează prin îndrăgostire sau prin acceptarea căsătoriei; femei care într-un moment exclamă cu înfocare „c-ar trebui să moară toți bărbații", dar care după aceea se declară învinse, ca „neputînd să lupte cu indiferența acestora"; femei care

își proclamă aversiunea față de bărbați, dar care n-ar admite ca aceștia să nu se îndrăgostească de ele etc.

Alteori, preocuparea capătă un caracter mai apăsat, mai grav, prin raportări la fapte menite să apere demnitatea feminină sau să pună în lumină misiuni de ordin patriotic și umanitar. Anume: datoria femeii de a fi o păstrătoare a formelor de gingășie sufletească, de a se educa în așa fel, încît la rîndul ei să poată fi educatoare pentru alții, de a nu deveni o *melindrosa*, ridicolă prin mofturi și prețiozitate. Galeria figurilor feminine se îmbogățește simțitor cu personaje polarizînd dintru început simpatii și aprecieri unanime: femei gata să lupte pentru sentimentul onoarei, cu aceeași hotărîre ca bărbații; fete tinere, înțelegînd să se revolte împotriva prejudecăților și a claustrărilor absurde impuse de părinți neînțelegători și de guvernante-cerberi; femei stăpînite de sentimentul mîndriei naționale, preferînd să li se taie mîinile decît să fie duse în robie la musulmani.

Lumea creată de Lope de Vega în comediile sale de sentimente e o lume mult prea vie și complexă pentru a încăpea în rubrici, fie acestea cît de precise ori de nuanțate. Găsim situații limpezi, cu sentimente liniare, încadrate în evoluții liniștite, în mare parte previzibile. Întîlnim însă și situații mai cețoase, mai frămîntate, cu dezvoltări neașteptate și soluții de surpriză. Poetul pătrunde în adîncuri ale vieții pasionale, cu stări afective care se definesc ca de la sine prin trăsături precise și hotărîte; dar ne poartă deopotrivă și prin regiuni mai întunecate, încărcate de instincte, de manifestări sufletești în ebuliție dezordonată ori în improvizări facile, greu cristalizabile în sentimente propriu-zise.

Plutim și aici, ca de altminteri și în alte creații spaniole ale epocii, într-o revărsare continuă de sensibilitate, de manifestări lirice, lipsite adesea de adîncime și de convergență interioară. Ne învăluie din toate părțile o atmosferă strălucitoare, încărcată de viață, de culoare și de patos, toate acestea sprijinite prin declamații, gesturi mari și sentimente puternice. Nu e însă mai puțin adevărat că în transparența acestor străluciri și jocuri putem desluși tot atîtea semne de criză socială și de contradicții morale. Înțelegem, anume, că multe din moravurile și caracterele înfățișate aparțineau unei societăți care începea să obosească: prăpastia dintre popor și pătura conducătoare se adîncea din ce în ce mai mult; aristocrația feudală încerca să-și prelungească privilegiile, monopolizînd în favoarea ei sentimentul onoarei și sentimentul patriotic; ideea de virtute se îneca în voluptăți lipsite de răspundere; un anume simț al valorilor și al esențelor apunea în mod evident, lăsînd în locul lui o goană frenetică după fericirile momentului.

7. Judecăți finale

Prin toată manifestarea lui ca om, ca și prin opera pe care a creat-o, Lope de Vega încarnează Spania. A trăit sub trei regi. A cuprins în scrierile sale de teatru înălțimi și scăderi ale epocii reprezentate de ei. A vibrat la tot ce i-a pus în față poporul și timpul său: oameni și forme de viață, rămînere

în tradiție și aspirații la înnoire, întipărire istorică și manifestare psihologică. Miile de personaje cărora le-a dat mișcare, luate individual și în totalitatea lor, oglindesc națiunea din care făcea parte. N-a existat categorie socială, de la cea în schițare pînă la cea mai constituită, care să nu fi fost ilustrată. Țărani, tîrgoveți, soldați, aventurieri, cavaleri rătăcitori, nobili de toate gradele, femei virtuoase sau doritoare de petreceri, preoți, episcopi, cardinali, infanți și infante, regi și regine își dau întîlnire într-o umanitate fremătătoare, plină de pasiunea locurilor, a rasei și a epocii. Tuturor, pe măsura specificului lor sufletesc, Lope le împrumută din ființa sa ; pe toți îi cheamă, îi intuiește, îi așază în raza lor de acțiune, comunicîndu-le emoția unei vieți active, intense, cu nesfîrșite pulsații răsărite din fonduri și sentimente comune. N-au fost creați de la distanță, prin procedee ieșite din simplă imaginație ; Lope și i-a însușit de aproape, i-a trăit efectiv prin reflexele pe care și le-a putut forma în tripla sa existență spaniolă de poet, de soldat și de cleric. Rareori, o manifestare atît de vie, de suplă, de variată. Scriitorul evoluează cu meșteșug între registre extreme ; știe să propage gluma ; poartă cu sine contagiunea bunei dispoziții. Nu-și epuizează niciodată inventivitatea ; și din cel mai obișnuit lucru izbutește să creeze situații noi. Poate să pătrundă cît de departe în sferele imaginației, păstrîndu-și totodată accentele sale de realism robust și eficace. Poate nici un alt scriitor, în toată lumea, n-a primit mai multe aclamări din partea poporului său ; putem desluși în aceasta, în afară de omagiul cuvenit artistului, un act al comunității ca atare, fericită de a se intui și de a se recunoaște pe sine, în fiecare piesă, în fiecare scenă, în fiecare personaj.

Mai precis: teatrul lui Lope de Vega este încărcat de spirit castilian. Din orice unghi l-am considera, asupra oricăruia din conținuturile lui ne-am opri, vom avea în față o trăsătură castiliană. Faptul nu-i aparține exclusiv ; Lope l-a preluat de la înaintași, pentru ca la rîndul lui să-l treacă urmașilor, în special lui Calderón.

De ce, în atîtea dintre intrigile pe care le-a pus în mișcare, Lope preferă să taie nodul gordian, nu să-l desfacă pe îndelete? E simplu : un deznodămînt precipitat, cu gesturile lui hotărîte, putea să apară mai teatral, să impresioneze mai mult, să dea momentului o notă de panaș, ceea ce din capul locului se afla în firea temperamentului castilian.

Iată, apoi, acea mulțime luxuriantă de intrigi și situații, cu verva și succesiunea lor unică. S-ar părea, privindu-le de departe, că sînt roade și triumfuri ale unei imaginații aprinse. În fond, nu este așa ! Combinările la care asistăm sînt verosimile. Poetul nu le-a coborît dintr-o lume fictivă, ci le-a extras din evenimente reale, cuprinse în istoria nescrisă a colectivității spaniole, în datele memoriei comune, macerate îndelung, prin lucrarea sensibilității și a judecăților populare. Comunitatea care vorbește prin ele denotă adesea exaltări și impetuozități nestăpînite, poate chiar fanatice, nu însă și superstiții. Patetismul castilian este un patetism real, limpede, cu limite identificabile. Nu-l vom vedea pierzîndu-se în desfășurări nebuloase ; stăpîn pe sine, știe să stăruie în cadre efective, logice. Cu rădăcinile stă înfipt în substraturile istoriei ; cu vîrfurile pornește adesea să se înalțe în sfere îndepărtate, parcă într-o încercare de a mîngîia acolo conceptele abstracte ale minții.

Ne amintim, din analiza făcută asupra unora din personajele teatrului lui Lope de Vega, că aceste personaje manifestau mai mult o dezvoltare din afară înlăuntru. Ne aflăm în fața unui fapt tipic castilian; îl vom întîlni și în operele altor scriitori spanioli, ca un produs caracteristic, hrănit din fonduri ale istoriei și ale psihologiei naționale. Majoritatea eroilor se realizează prin explozii; nu ni se dezvăluie treptat, prin gradări intime sau prin integrări organice, ci *ex abrupto*, prin izbucniri neașteptate, în contrazicere evidentă cu manifestarea lor anterioară. Nimic mai în firea temperamentului castilian, decît să stăruie în contradicții tari, parcă negîndu-se și divizîndu-se pe sine însuși. E într-atît de stăpînit de legi extreme, încît sub apăsarea acestora ajunge cîteodată să se înstrăineze de intimitatea conștiinței, de propria-i viață sufletească, pînă la a face din acestea parcă niște categorii străine, mute, reducîndu-se singure la tăcere. Asistăm la conflicte provenind din două datorii opuse, ireconciliabile, ca două imperative categorice. Își stau față în față ca două forțe reci, schematice, departe deopotrivă de acele catifelări sensibile și de acele halo-uri ale vieții afective, prin care eventual să poată găsi drumuri de apropiere cu omenescul vieții de toate zilele. O seamă de porunci externe, cu tonul lor necruțător, silesc sufletele să intre în stare de tensiune, să pună totul pe seama voinței, să devină caractere simple și aspre. De aici, o anume monotonie a personajelor, vizibilă chiar și sub revărsările de vervă și de colorituri ingenioase ale poetului. Personajele au individualitate, nu și complexitate. Par alcătuite dintr-o materie dură, capabilă să reziste atît presiunilor din afară cît și celor dinlăuntru. Nu se tem de pericole; primesc provocările și luptele vieții într-un spirit de hotărîre implacabilă, fără compromisuri și fără nuanțe. Cel puțin pentru moment, nu se întreabă asupra urmărilor; rămînem cu impresia că acestea nu le-ar putea speria vreodată. Moralmente, stăruie pe linii precise: onoarea, justiția, supunerea datorită regelui, rațiunea de stat. Sînt comandamente în împlinirea cărora nu există căi ocolite sau jumătăți de măsură. Legea barbară a onoarei e categorică: pentru oricare din condițiile ei, nu s-ar sfii să meargă pînă la capăt, pînă la sacrificarea vieții.

Ca formă, piesele lui Lope de Vega lasă de dorit. Prins de frenezia creației, autorul nu dă meșteșugului artistic toată atenția cuvenită. Pe alocuri avem impresia că ignoră chiar și reguli elementare ale compoziției poetice. Necumpănind îndeajuns părțile, lasă ca între ele să se strecoare inegalități și dezechilibru. Uneori alunecă în emfază, după cum alteori ajunge pînă în marginea unor situații vulgare. Compune prea în grabă; din această cauză rămîne în genere la prima formă, aceea pe care i-o dictează dintr-o dată verva temperamentală și spontaneitatea poetică. Trece cu ușurință peste exagerări și necorespondențe, indiferent dacă acestea ar privi intriga, acțiunea, limbajul sau coloriturile expresiei. Stăruie în excese; s-ar spune că poetul nu se preocupă niciodată de a se corecta prin atenuare, aducînd situațiile forțate în limite mai convenabile. Nu ține să apară ca un artist chibzuit, hotărît să renunțe la improvizație, să-și supravegheze mai de aproape inspirația, să-și cizeleze forma, să creeze compatibilități sigure între conținut și expresie. Își lasă meșteșugul în voia lui, fără a-i impune frîna vreunei exegeze. Poetul e fericit

cînd se simte plăcînd mulţimilor sale de spectatori; omagiile acestora îl stimulează, ca şi cum ar funcţiona asupra psihologiei lui ca o raţiune de a fi.

Ne aflăm, deci, în faţa unor lipsuri certe, dintre care unele inerente.

A cuprinde întreaga panoramă a vieţii spaniole, presupune o sforţare vastă. Dacă poetul se oprea mai insistent la şlefuirea formei, s-ar fi putut ca aceasta să fie în detrimentul marilor conţinuturi dramatice. Ar fi fost desigur un artist mai atent faţă de regulile şi tehnica meşteşugului său; în schimb, nu ne-ar mai fi apărut ca o forţă a naturii, capabilă să pună în mişcare energii nemăsurate, să răstoarne în brazdele sale materiale luate din multiple direcţii ale vieţii.

Sînt în joc şi fapte de un ordin mai larg, privind climate ale locului şi ale epocii. Există în piesele lui Lope de Vega o pecete de prezumţie şi de superioritate, pe alocuri destul de pronunţată; trebuie să admitem, însă, că această pecete nu-i aparţinea exclusiv şi nici nu apărea în scrisul său ca un reflex al modei începute de Góngora, ci figura în datele generale ale epocii, ca o trăsătură caracteristic spaniolă. Poate că, încercînd s-o evite, Lope s-ar fi izolat de contemporanii săi. Principalul e că această adaptare nu i-a impus alterări grave, de natură să-l scoată din matca proprie. Stilul său, izvorît dintr-o personalitate artistică stăpînă pe intuiţiile şi mijloacele ei de realizare, va rămîne mereu un stil cald şi sugestiv, încărcat de bogăţie şi culoare, plin de strălucire şi de vioiciune, mai simplu decît al multora dintre scriitorii vremii. Ştie să facă faţă oricîtor situaţii, să redea coloriturile şi caracteristicile diferitelor împrejurări, să introducă în scenă personaje provenind din medii diferite, să pună în lumină tot felul de semnificaţii ale lucrurilor, să le indice cu abilitate punctele de provenienţă şi destinaţiile. Bătrîni sau tineri, oameni din toate straturile sociale, bărbaţi sau femei, cugete virtuoase sau vicioase, caractere constituite sau pe cale de formaţie, oameni legaţi de sensuri superioare ale vieţii sau oameni mediocri, aflaţi în continuă disponibilitate sufletească — cu mijloacele stilistice de care dispune, regenerate continuu prin filoanele vorbirii populare, Lope de Vega găseşte posibilitatea să-i redea viu, comunicativ, cu mişcarea lor caracteristică.

Se desprinde tot timpul un pitoresc insinuant şi stăruitor, în care geografia fizică şi geografia morală a Spaniei ni se relevă deopotrivă. În acord cu subiectele şi personajele sale, ca o împlinire a cadrului menit să le primească şi să le reliefeze mişcarea, scrisul lui Lope ne face să respirăm în aerul Castiliei. O dată cu asprimile munţilor asturieni simţim şi fertilitatea nesfîrşitelor păşuni ce-i acoperă; ne aduce în urechi ecouri mîngîietoare ale poeziei arabe şi ale unor cîntece provensale; ne poartă pe locuri pe care bănuim că le-au bătut paşii rătăcitori ai lui Don Quijote, ne evocă tabere de luptă şi ziduri de cetăţi glorioase; ne ia cu sine în frenezia plină de sănătate a petrecerilor cîmpeneşti; deopotrivă, ştie să ne introducă în atmosfera rece de lux convenţional ori de artificii moleşitoare de la Escorial sau de la Buen Retiro.

În ce măsură o asemenea operă, într-atît de încărcată de specific şi colorit local, s-a impus şi pe alte latitudini ale lumii?

Lope de Vega reprezintă o incarnare tipică a poporului său. Sutele lui de comedii sînt o frescă a Spaniei, cu istoria, cu civilizaţia, cu jocurile de contraste, cu tradiţiile, obiceiurile şi cuceririle ei. Pe deasupra atîtor exaltări

romantice, în orice dramă sau comedie pe care a scris-o stăruie un realism viguros, prin excelență spaniol, făcut din vibrări de simpatie pentru țara și pentru poporul din care făcea parte.

Trebuie să recunoaștem, însă, că în mulțimea atîtor trăsături hispane se găsesc și trăsături mai largi, privind sufletul omenesc în general. E drept, azi, teatrele din lume mai păstrează în repertoriile lor doar puține piese ale lui Lope de Vega; totuși, nu ne aflăm într-o arhivă de lucruri moarte. Atît ca idee cît și ca realizare, opera continuă să trăiască. Dragostea de țară, în esența ei, presupune oricînd și oriunde un patetism stăruitor, ca acela zugrăvit de Lope. Sentimentul de onoare, în felul conceput și trăit de eroii poetului, nu e numai un act spaniol, ci deopotrivă și o formă de afirmare a demnității umane în genere. Iubirea din comediile lui — cu jocurile, cu sclipirile, cu contrarietățile, dar și cu năzuirile ei spre culmi — cuprinde accente pe înțelesul tuturor timpurilor. Găsim pretutindeni miraje ale gîndirii, frămîntări de viață, semne intense de zbucium omenesc în căutarea de liniște, de adevăr sau de puțină fericire; găsim, deopotrivă, ecouri ale tuturor ideilor și ale tuturor sentimentelor ce-și puteau face drum în cugetele vremii, înfăptuind astfel revoluția de gîndire a Renașterii, ca fenomen european. Lope n-a coborît în analize prelungi, disecînd faptele cu amănunțime și încercînd să le cuprindă cu sistemă. A fost un intuitiv, însă dotat în această aplecare cu puteri excepționale. Sub impulsul lor, s-a dovedit sensibil și receptiv pentru tot ce întîlnea în jurul său. Din ceea ce a intrat în experiența de viață a epocii sale, sub formă de idei, de priveliști ale lumii sau de situații ale simțirii umane, n-a trecut nimic sub tăcere. În teatrul pe care ni l-a lăsat, trăiește Spania; dar, precizăm, nu o Spanie izolată, constituindu-și în sine și ca pentru sine un univers aparte, ci o Spanie a Renașterii, cu manifestarea multiplă a epocii, cu elanuri generoase, cu întipăririle umaniste ale vremii, cu mari bogății de sentimente, cu emancipări de gîndire, cu afirmări curajoase ale valorilor, într-un cuvînt, o Spanie intrată în circuitele lumii, capabilă ca prin macerările ei naționale să se ridice la universalitate.

Pînă a intra definitiv în posteritate, teatrul lui Lope de Vega a navigat prin cîteva cețuri. Începutul l-a făcut însăși generația poetului. Aceeași generație, pe care acesta a putut s-o uluiască și care la rîndul ei i-a răspuns cu aclamări unice, către sfîrșit s-a îndreptat spre Calderón, într-o pornire admirativă de cult. În ce a urmat, găsim lumini, dar și incertitudini. În Spania, opera poetului a trecut oarecum în umbră, deși atîția dintre contemporanii și urmașii săi au imitat-o. În secolul al XVIII-lea, prelucrările lui Candido Maria Trigueros au început să-i redea actualitatea; de fapt, încercările acestuia (între care *Steaua Sevillei* și *Fata cu ulciorul*) aveau în vedere mai mult aranjamente teatrale de moment decît o restituire literară propriu-zisă. În schimb, celelalte țări s-au dovedit mai receptive. În Franța, Rotrou și Hardy au mers pînă la copieri și imitații. Corneille și Molière au cunoscut acest teatru și s-au inspirat din el. Voltaire precizează că în vremea lui Ludovic al XIV-lea teatrele franceze au împrumutat din repertoriul lui Lope de Vega mai bine de patruzeci de comedii și drame. În Italia, asupra lui Goldoni și Metastasio a exercitat influențe esențiale. Lessing, în *Dramaturgia hamburgică*, îi pune numele alături de al lui Shakespeare. Goethe, într-adevăr, se ocupă mai mult de Cervantes și de Calderón; A.W.v. Schlegel,

deşi nu-l preţuieşte total, afirmă că mulţi autori au împrumutat din teatrul poetului spaniol ca dintr-un izvor nesecat al lumii.

În secolul trecut, prin devotamentul unei întregi pleiade de scriitori şi cercetători, teatrul lui Lope de Vega a fost restituit într-un spirit de aprofundare, creîndu-se astfel posibilitatea de a-l situa cu exactitudine în mişcarea dramaturgică a lumii. Menţionăm, în această direcţie, cîteva nume: Agustin Durán în Spania, Grillparzer în Austria, Lord Holland, John Rutter Charley şi George Henry Lewes în Anglia.

Lope de Vega şi Shakespeare, aceşti doi mari contemporani, au ştiut oare unul de celălalt? Chestiunea e depăşită, întrucît s-a stabilit în mod riguros că între operele lor nu există filiaţii. Totuşi, găsim în temele şi subiectele lor asemănări sugestive. *Romeo şi Julieta* dezvoltă ideea din *Castelvines y Monteses* (Castelvinii şi Montesii). Scena spectrelor din *Richard al III-lea* aminteşte o scenă similară din *El maravilloso principe transilvano* (Minunatul principe transilvan). *Timon din Atena* merge pe linii asemănătoare cu *La prueba de los amigos* (Proba prieteniei); deznodămintele diferite — fericit la Lope de Vega, tragic la Shakespeare — interesează puţin în raport cu punctele de apropiere. S-ar putea spune că Lope şi Shakespeare au avut simţiri comune în chestiuni de seamă ale vieţii: prietenia, loialitatea civică, instituţia căsătoriei, drepturile egale ale femeii, iubirea, ideea morală a răzbunării. Au puncte comune şi în folosirea unor mijloace de teatru; întîlnim la amîndoi preferinţe marcate pentru scene de noapte, apariţii de fantome, întîlniri misterioase ale îndrăgostiţilor, scene de balcon şi scări de mătase, dueluri senzaţionale, situaţii curajoase, precum şi pentru un limbaj bogat, variat, îndrăzneţ, practicînd toate tonurile posibile, de la unele discrete, nuanţate, pînă la altele tari, necruţătoare.

Teatrul lui Lope de Vega, încărcat de iubire pentru străduinţa făpturii umane şi de protestare împotriva tiraniei de orice fel, continuă să străbată prin vremuri, ca un mesaj de lumină, de libertate şi de progres.

TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (V)

CONTEMPORANI ŞI URMAŞI AI LUI LOPE DE VEGA

1. Carenţe politice şi sociale; culteranismul; teatrul, factor de rezistenţă naţională

Sub raport politic, secolul al XVII-lea este pentru Spania un secol greu. Asistăm la mari discrepanţe sociale. După moartea lui Filip al II-lea, decenii întregi în şir ţara n-a mai avut conducători destoinici. Racilele puterii feudale şi catolice nu mai pot fi ascunse; favoritismul, devenit sistem, va contribui şi el la agravarea ruinărilor din politică, industrie şi agricultură. Imensa bogăţie, care dăduse Spaniei sentimentul emfatic de cea mai mare putere a lumii, scoate la iveală din ce în ce mai multe contradicţii în viaţa socială şi morală a ţării. Guvernele se zbat în dificultăţi fără ieşire; au din ce în ce mai multe greutăţi — materiale şi morale — în a păzi teritoriile lăsate de Carol Quintul. Perpetuarea politicii instituite de acesta se clatină. Finanţele publice merg din dezastru în dezastru. Se munceşte puţin şi se consumă mult. Contradicţiile şi nemulţumirile din jur întreţin un climat de lene, de oboseală sau de indiferenţă, sub acţiunea căruia multe din manifestările şi judecăţile vremii devin incerte, haotice. Se fac cheltuieli extravagante; luxul practicat de nobilime ia forme sfidătoare; dobînzile percepute la împrumuturile de consum ating proporţii uzurare; în vecinătatea curţii regale, adesea chiar şi în incinta acesteia, expedientele se practică pe scară largă, fără ca beneficiarii lor să se gîndească la consecinţe. Capitala se populează cu mari contingente de străini; mulţi dintre aceştia se specializează în operaţii oneroase de bancă, devenind mijlocitori de împrumuturi interesate ori întreprinzători de traficuri comerciale. Nobilimea, dîndu-şi seama că pămîntul îi alunecă de sub picioare, încearcă să-şi refacă autoritatea prin recrudescenţe feudale şi catolice, ceea ce îi va crea o situaţie mai precară.

Faptele au urmări şi în literatură. Apar o seamă de manifestări încărcate de preţiozităţi şi complicaţii baroce. Mişcarea începută de Carillo, continuată cu răsunet de Góngora, ne dă în această privinţă o măsură caracteristică.

Acţiunea legată de numele lui Luis de Góngora y Argote (1561—1627) are puncte comune cu cea dusă de Marini (1569—1625) în Italia, de Lyly (1554—1606) în Anglia sau de cercul de la Hôtel de Rambouillet în Franţa. E vorba deci de un fenomen literar mai larg, tinzînd să umbrească francheţea şi luminile Renaşterii prin complicaţii şi afectări preţioase ale expresiei. Bunul-simţ, formularea simplă şi naturală, spontaneitatea sinceră, comunicarea directă a simţirii sînt lăsate la o parte, pentru ca în schimb să asistăm

la o revărsare de metafore excesive, de antiteze artificiale, de inversări extravagante, de formulări ingenioase, de căutări subtile şi rafinate. Plecînd de la ideea că poezia trebuie să ajungă la perfecţiune prin depăşirea limbii vorbite, Góngora şi emulii săi au elaborat aşa-numitul *estilo culto*, punct de plecare pentru curentul cunoscut sub numele de *culteranism*, care subordona limba şi imaginea poetică unor criterii baroce de elevaţie formală.

Publicul mare, educat la şcoala lui Cervantes şi a lui Lope de Vega, nu a aderat la această iniţiativă. De aceea, în această epocă, teatrul a fost domeniul în care culteranismul a întîlnit o rezistenţă mai hotărîtă. Pentru Góngora, teatrul era mai mult un exerciţiu gratuit. Ne-au parvenit de la el *entremés*-ul *La destrucción de Troya* (Distrugerea Troiei) şi comedia *Las firmezas de Isabel* (Dîrzenia Isabelei), la care se adaugă două fragmente comice: *La comedia venatoria* (Comedia vînătorii) şi *El doctor Carlino* (Doctorul Carlino). S-a pretins că pe alocuri Lope de Vega şi Calderón ar fi înclinat spre culteranism. Afirmaţia pare exagerată, pentru că atît ei cît şi principalii lor contemporani, pe deasupra unor concesii acordate modei şi împrejurărilor, s-au integrat în simţirea populară.

Mulţimile spaniole nutreau pentru teatru o pasiune hotărîtă, caracteristică. Cronicarii timpului menţionează că reprezentaţiile dramatice erau întotdeauna luate cu asalt. Şi în momentele de fericire, ca şi în acelea de durere naţională — pierderi de teritorii, războaie — acest interes pentru teatru se manifesta deopotrivă. Omul din popor găsea în versurile poeţilor săi dramatici o mîngîiere şi o compensaţie pentru inferioritatea socială şi morală în care era ţinut, ca şi pentru desele umiliri la care era supusă ţara. În momente în care structura ei socială, cu slabele guvernări ale regilor şi ale favoriţilor, aducea Spaniei înfrîngere după înfrîngere, teatrul a contribuit ca spaniolul de rînd să-şi păstreze totuşi sentimentul de onoare naţională, să perpetueze amintirea vechilor cuceriri şi să creadă mai departe într-o chemare înaltă a poporului său.

Sub acest raport, teatrul spaniol din secolul al XVII-lea, continuat în spiritul lui Lope de Vega de către contemporani sau urmaşi ai acestuia, ni se va prezenta ca încă o pagină elocventă de literatură şi de istorie naţională.

2. Guillén de Castro

În genere, acestui autor îi este acordată doar o importanţă secundară; menţionăm totuşi că ne aflăm în faţa unei opere încărcate de semnificaţii, cu largi ecouri în mişcarea de teatru a vremii.

Guillén de Castro y Bellvis (1569—1631) descindea dintr-o veche familie din Valencia, pe cît de vestită, tot pe atît de sărăcită. A dus o viaţă agitată, întîi dincolo de hotarele ţării în funcţia de căpitan în compania de cavaleri păzitori ai Coastei, apoi la Madrid, unde cîtva timp s-a aflat sub protecţia ducilor de Osuna şi de Olivares. Avea o fire mîndră, puţin sociabilă, din care cauză a primit din partea contemporanilor săi lovituri aspre, necruţătoare. A sfîrşit în spital, părăsit de toţi, trebuind să fie îngropat din mila publică într-un colţ obscur din cimitirul oraşului.

Ne-a lăsat o operă dramatică demnă de reținut. În patru volume, publicate la Valencia între anii 1618 şi 1625, a strîns patruzeci de piese, denumite generic *comedii*. Simţim în multe din ele influenţa a doi maeştri: Cervantes şi Lope de Vega. De la primul a împrumutat subiecte episodice privind onoarea şi vitejia spaniolă; de la celălalt, varietatea situaţiilor, bogăţia mişcării, conflictul de sentimente.

În comedii, ca şi în drame, ideea onoarei cu panaşurile ei spaniole revine neîncetat, ca un leitmotiv.

Tînărul Don Felix este crescut de mama sa în izolare, într-un spirit puţin bărbătesc. Se teme ca şi acesta să n-o părăsească, aşa cum în trecut făcuse tatăl. De aceea, Doña Constanza l-a obişnuit să poarte haine de seminarist şi să fugă de întîlniri cu lumea, ca şi cum dintr-o clipă într-alta ar trebui să intre în călugărie. Dar soarta face ca tatăl, vajnicul Don Pedro de Moncada, să se reîntoarcă. Acesta nu va mai avea linişte pînă ce fiul său nu va deveni un alt om. Don Felix, vechiul timid, ajunge să mînuiască spada, să iubească, să-şi rişte viaţa pentru o cauză cavalerească şi să apere legile onoarei — *La fuerza de la costumbre* (Puterea obişnuinţei). *El conte de Alarcos* (Contele de Alarcos), *El conte de Irlos* (Contele de Irlos), *El nacimiento de Montesino* (Naşterea lui Montesino), *El perfecto caballero* (Perfectul gentilom) ş.a. sînt de fapt nişte romane cavalereşti, transpuse în acţiune scenică. Iată, anume, cuvintele pe care Don Juan Cintellar le rosteşte fiului său, la împlinirea vîrstei de douăzeci de ani, în momentul cînd acestuia i se încredinţează spada de cavaler:

„Fiul meu, trebuie să ştii că există un Dumnezeu care este cauza cauzelor. Nu te lega decît cu oameni de aceeaşi calitate cu tine, pentru că o tovărăşie rea ar putea să-ţi pervertească nobleţea şi să-ţi întunece onoarea. Încredinţează-ţi secretele unui singur prieten! Nu juca; dar dacă joci, să joci cu lealitate şi să plăteşti la fel! Lealitatea şi păstrarea ei sînt temelia onoarei. Fugi de femei; dar dacă totuşi îţi plac, atunci poartă-te cu eleganţă şi nu întîrzia prea mult în tovărăşia lor! În timp de război, slujeşte-ţi regele cu credinţă! În vremuri de pace, cînd împrejurări serioase te obligă să lupţi, nu fugi dacă eşti atacat; dacă ataci tu, atunci ucide sau mori! Fii recunoscător dacă ţi se face un serviciu, şi răzbună-te dacă eşti ofensat! Fă din inima ta o fortăreaţă, cînd trebuie să păstrezi un secret! Dacă eşti sărac, nu te căsători; dacă totuşi persişti, caută bogăţia în virtute şi frumuseţea în buna reputaţie" *(El perfecto caballero)*.

Sînt rînduri care rezumă un întreg cod al onoarei. Sfaturile din Don Juan Cintellar către fiul său ne amintesc prin esenţa lor de sfaturile din *Hamlet*, pe care Polonius le dă lui Laertes, la plecarea acestuia în ţări străine.

Principala reputaţie a lui Guillén de Castro se sprijină pe *Las mocedades del Cid* (Tinereţea Cidului), o adaptare dramatică după legende naţionale, în maniera lui Lope de Vega. Într-o împrejurare cavalerească, contele Lozano cade răpus de mîna lui Rodrigo. Dar pe acesta îl iubeşte Jimena, fiica victimei, care se zbuciumă acum într-o grea luptă interioară: sentimentul de dragoste ar vrea iertare, în vreme ce sentimentul datoriei îi cere să-şi răzbune tatăl. Între timp, luptînd vitejeşte împotriva maurilor, Rodrigo îşi ispăşeşte crima. Se zvoneşte că ar fi pierit în luptă. Jimena, îndurerată, îşi dă pe faţă

întreaga iubire. Sentimentul de patrie și sentimentul de iubire sînt la fel de puternice; împreună, motivează deznodămîntul dramatic.

Mai tîrziu, Guillén de Castro a reluat subiectul în *Las hazañas del Cid* (Faptele Cidului).

Cidul lui Corneille, a cărui reprezentare în 1636 va însemna o dată solemnă în constituirea tragediei clasice franceze, este o adaptare după opera scriitorului spaniol. S-a argumentat, în cadrul unei polemici îndelungate între istoricii literari spanioli, germani și francezi, pentru superioritatea fiecăreia dintre cele două versiuni. Din vasta cronică dialogată a lui Guillén de Castro, Corneille a extras un episod central (iubirea lui Rodrigo și căsătoria), a suprimat lungimi inutile și a trecut în culise faptele de ordin exterior (moartea contelui, duelul). A pus accentul pe frămîntarea sufletească a celor doi îndrăgostiți, îndreptînd interesul spectatorului spre latura morală a piesei, și a învăluit faptele într-un patetism mai cald, corectînd schematismul simplist din textul spaniol.

Nu e mai puțin adevărat că versiunea spaniolă se impune deopotrivă. Găsim în ea o culoare locală mai vie, mai intensă. Evul mediu spaniol trăiește cu pulsațiile lui autentice; toată piesa respiră într-un aer de adevăr și măreție. Nu cuprinde analize de sentimente, dar ne ajută să le pătrundem, să le înțelegem geneza. *Cidul* francez este o dramă armonioasă, umană, conformată prin mijloacele și rigorile poetice ale spiritului francez; cel spaniol reprezintă expresia neprefăcută a unei realități naționale.

Este necesar să se țină seamă de aceste considerente într-o judecată comparativă de valoare asupra acestor două versiuni. Fiecare, în cadrul ei de condiții, cu stilul corespunzător acestora, reprezintă o capodoperă.

3. Guevara

Luis Vélez de Guevara (1579—1644) ne înfățișează o triplă existență: de soldat, poet și călugăr, întocmai ca Lope de Vega, căruia mărturiile unor contemporani i-l impun ca rival. După ce a slujit în Italia, la Alger și pe Mediterana luptînd împotriva turcilor, a revenit în Spania, unde pînă la sfîrșitul vieții se va dedica literaturii.

După o pretinsă mărturie a fiului său ar fi scris patru sute de piese. Afirmația trebuie pusă la îndoială. Pe baza supraviețuirilor și a reconstituirilor făcute pînă acum pot fi recunoscute cu certitudine doar optzeci. În majoritatea lor, subiectele folosesc episoade cavalerești, străbătute de vigoare, de îndrăzneală, de specific spaniol. Ecoul ființei proprii străbate de pretutindeni; aproape că nu există situație sau pasaj în care într-un fel sau în altul Guevara să nu se implice sau să nu se zugrăvească pe sine, cu o notă de extravaganță și de afectare aplecată spre gongorism. Dacă faptul nu e supărător, e pentru că în dosul acestor trăsături manierizante pulsează o imaginație bogată, cu susțineri venite din adîncime și cu puteri intrinsece de elevație.

Din repertoriul lui Guevara menționăm mai întîi piesa în trei *jornadas*: *Más pesa el rey que la sangre* (Regele e mai mult decît sîngele). Subiectul, împrumutat din *Crónica de Don Sancho el Bravo*, are în centrul lui tradiția castiliană de loialitate față de rege și țară. Alonso Pérez, șeful familiei de

Guzmán, luptă eroic la Tarifa, apărînd această cetate împotriva maurilor. Don Enrique, infantul rebel, îi ordonă să capituleze, sub amenințarea că în caz contrar îi va ucide fiul. Dar Guzmán este un luptător prea leal pentru ca o asemenea situație să-l abată de la hotărîrea lui. Drept răspuns smulge pumnalul de la cingătoare și-l azvîrle cu putere în fiul său; acesta se va prăbuși în sînge, dincolo de metereze, înainte ca trădătorul să fi apucat a-și pune în aplicare planul. Luptă mai departe și izbutește să despresoare cetatea. Scena în care Guzmán, victorios, vine să se aplece asupra trupului neînsuflețit al fiului său, jertfă pe altarul onoarei și al datoriei patriotice, figurează printre realizările patetice ale dramaturgiei spaniole.

Cităm, mai departe, piese care în decursul vremii au fost reprezentate cu succes pe diferite scene spaniole sau străine: *La luna de la sierra* (Luna din munți), cuprinzînd răzbunarea unui plugar împotriva nobilului care i-a ultragiat soția; *Reinar después de morir* (Domnie și după moarte), care reia într-o versiune patetică legenda lui Ines de Castro; *El ollero de Ocaña* (Olarul din Ocaña), comedie de intrigă compusă într-o vervă scînteietoare.

Cîteodată — de exemplu, în comedia *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* (Procesul Diavolului cu preotul din Madrilejos), scrisă în colaborare cu Rojas Zorrilla și Mira de Amescua — imaginația lui Guevara devine macabră. Piesa pune în cauză întîmplările stranii ale unei tinere fete posedate de vrăji și demoni. Nu ne putem da bine seama de motivele care au determinat pe autorii ei s-o scrie. Atît în creația vremii cît și în aceea a lui Guevara reprezintă un fenomen izolat. Inchiziția a condamnat-o, interzicînd reprezentarea pe scenă și ordonînd distrugerea exemplarelor tipărite.

Semnalăm deopotrivă cîteva comedii cu subiecte religioase, interesante prin aceea că autorul nu s-a sfiit să includă în ele trăsături erotice și profane. *Los tres mayores portentos* (Cele trei mari minuni), înfățișînd viața sfîntului Pavel, pune accentul pe dragostea acestuia pentru Magdalena; tot așa, *La corte de Satanás* (Curtea lui Satan) rezumă viața lui Ionas la Ninive în preajma lui Ninus și a Semiramidei.

Dintre piesele lui Guevara, unele ar putea încă să înfrunte examenul scenei. Guevara s-a străduit să reînnoiască subiectele, evitînd clișee și imitații. În genere, personajele au viață și realitate; vin cu manifestări autentice, nu cu eroisme sau generozități de împrumut. Femeile prezintă trăsături ce ne cuceresc: sînt bune, afectuoase și oneste. Singurele momente distonante ar fi unele alunecări în culteranism. Oricum, fondul uman rămîne întotdeauna prezent, împrumutînd pieselor în cauză o vitalitate caracteristică. Simțim în autorul lor un spirit autentic al Renașterii.

4. Montalbán

Într-o lucrare intitulată *Para todos* (Pentru toți), cuprinzînd chestiuni literare ale vremii, autorul ei, Don Juan Pérez de Montalbán, se citează și pe sine printre cei șaptezeci și patru de dramaturgi contemporani ai lui Lope de Vega, ca autor al unui număr de șaizeci de piese.

În raport cu viața relativ scurtă (1602—1638), opera lui e voluminoasă. Lope l-a ajutat mult; se spune, chiar, c-ar fi consimțit să treacă pe numele emulului său piesa *Orfeo*, încurajîndu-i astfel debutul și situîndu-l dintr-o dată deasupra diferiților lui rivali. Aceasta n-a împiedicat mai tîrziu ca elevul să se poarte față de maestru cu ingratitudine. Compunea ușor, cu dezinvoltură, imitîndu-l pe Lope. Din cauza acestei ambiții s-a mulțumit cu împrumuturi facile care i-au compromis originalitatea; afectarea culteranistă la modă a anihilat influențele sănătoase ce ar fi putut să-i vină din scrisul lui Lope de Vega și al lui Tirso de Molina.

Iată, ca ilustrare, un fragment de monolog, încărcat de emfază galantă și de figuri retorice, în care un personaj își evocă iubita:

„...Părea un diamant încrustat în aur; zburdalnicul Cupidon își alesese cuib în pletele ei minunate; își pleca fruntea și glumea cu zîmbetul ei. Sprîncenele, înălțîndu-se deasupra celor două priviri ca două răsărituri, întocmeau din abanosuri delicate o arhitectură rară; genele îi erau atît de negre, încît păreau o pădure întunecoasă. Cît despre ochi, ce cuvinte aș putea găsi, ca prin ele să nu ofensez maiestatea lor unică? Nici cerul, chiar și în cercul lui cel de-al optulea, n-ar putea să aibă două izvoare de lumină, două flăcări, doi aștri mai plini de strălucire..."

De cîteva ori, în cariera lui dramatică, Montalbán a înregistrat eșecuri; în special, publicul nu i-a primit piesele sacre. S-a bucurat, însă, și de mari succese. Între acestea avem de notat: *Cumplir con su obligación* (A-și împlini datoria), *La más constante mujer* (Femeia cea mai statornică), *De un castigo dos venganzas* (Dintr-o pedeapsă două răzbunări), precum și două drame cu subiecte istorice *(El príncipe Don Carlos, El segundo Seneca de España)*, avînd în centrul lor figura lui Filip al II-lea. De mare răsunet a fost *No hay vida como la honra* (Cea mai de seamă viață este onoarea), jucată într-unul din cele mai lungi șiruri de reprezentații pe care le-a cunoscut vechea scenă spaniolă. Totuși, opera sa notorie rămîne *Los amantes de Teruel* (Amanții din Teruel), piesă inspirată dintr-o povestire populară în care, fără a mai aluneca în poză sau în extravaganțe, autorul izbutește să creeze tipuri eterne ale fidelității.

Piesele lui Montalbán sînt conduse cu meșteșug scenic. Interesul dramatic merge crescînd; nu apar nicăieri locuri goale sau momente de lîncezeală. Autorul nu fuge de complicații; le întrebuințează cu ingeniozitate, creînd prin ele un cadru potrivit pentru emfaza moravurilor spaniole.

5. Mira de Amescua

Antonio Mira de Mescua (1578—1644), pe scurt Amescua, figurează în literatura spaniolă ca poet liric și ca autor a mai bine de cincizeci de piese dramatice, între care cîteva *autos sacramentales* și multe piese profane *(comedias)*. Știm despre el că s-a născut la Guadix, a trăit la Madrid, a făcut parte dintr-un ordin monastic și a fost numit capelan al infantelui de Austria. Cervantes i-a adus elogii: „Gravitatea doctorului de Amescua — spune acesta în prologul comediilor sale — cinstește într-un mod neîntrecut poporul nostru".

Cu *autos* s-a impus mai puţin; aceste piese i-au fost repede eclipsate de succesele lui Calderón; în schimb, cîteva dintre comediile sale au încă destulă prospeţime pentru ca din cînd în cînd să mai poată figura în repertorii moderne. *El esclavo del demonio* (Sclavul demonului), *La rueda de la fortuna* (Roata norocului), *Amor, ingenio y mujer* (Iubirea, spiritul şi femeia) şi *No hay burlar con las mujeres* (Nu trebuie să ne jucăm cu femeile) denotă un autor înzestrat cu acel dar al unei fantezii ingenioase şi colorate care, potrivindu-se temperamentului spaniol, cucerea dintr-o dată inimile spectatorilor.

Ca poet dramatic, Amescua n-a dobîndit printre contemporanii săi strălucire; contează însă ca precursor prin subiectele sale. Calderón, în special, îi datorează mult. Astfel *La devoción de la Cruz* urmează de aproape pe *El esclavo del demonio*, după cum *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* îşi trage ideea din *La rueda de la fortuna*. Corneille şi Rotrou pot fi număraţi şi ei printre cei influenţaţi de acest autor.

6. Alarcón

Alarcón ocupă între contemporanii lui Lope de Vega un loc de frunte, prin originalitatea talentului, prin opoziţia lui faţă de culteranism şi prin fermitatea caracterului său.

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (?1581—1639) s-a născut într-o posesiune spaniolă din Mexic, dintr-o familie modestă de colonişti. După studii de drept la Salamanca a revenit în America, năzuind să ocupe o catedră universitară. Neizbutind, se stabileşte în Spania, unde avînd protecţia ducelui de Medina va deţine pînă la sfîrşitul vieţii un post lucrativ de raportor pe lîngă consiliul regal al Indiilor.

În viaţa lui, Alarcón a avut de luptat cu două complexe de inferioritate: unul provenind din originea sa mexicană, ceea ce în ochii contemporanilor contrasta cu pretenţiile lui nobilitare, iar celălalt întreţinut de o estropiere fizică, întrucît era mic de statură, urît şi cocoşat. Avea un orgoliu excesiv, din care cauză s-a aflat adesea în conflict acut cu colegii săi de breaslă. Unii, într-adevăr, l-au admirat şi l-au apărat; alţii, printre care Montalbán, Tirso de Molina, Cristóbal Suarez de Figueroa, Góngora, Quevedo şi însuşi Lope de Vega, cel de obicei atît de încurajator faţă de semenii săi, l-au lovit, revărsînd asupra lui ironii, diatribe ori epigrame nemiloase. „Maimuţă deghizată în om, cocoşat lipsit de ruşine, făptură grotescă şi pocită"; „cînd e îmbrăcat, omul seamănă cu un pieptene de scărmănat lîna, iar cînd e gol, cu o ridicătură ascuţită"; „versuri încîlcite şi chinuite, cum de altminteri nici nu puteau să răsară altfel de sub pana unui cocoşat"; „eşti atît de strîmb, Alarcón, în faţă şi în spate, încît nu ştim unde îţi începe cocoaşa şi prin care parte te-ai putea apleca"; iată — în traducere potolită — mostre din flagelările cu care era admonestat.

Deşi nu risposta decît rareori la aceste provocări, Alarcón nu-şi ascundea amărăciunea pe care i-o procurau anumite atitudini ale publicului, numindu-le fără înconjur „acte de ignoranţă" sau „porniri de ferocitate bestială".

Iată un fragment ilustrativ pentru felul cum Alarcón înțelegea să se adreseze publicului în prefața operelor sale:

„Îți vorbesc ție, bestie... Primește aceste comedii, așa cum îți este firea, cum te-ai obișnuit și îți place, nu cum ar fi drept, pentru că — și să știi acest lucru — ele te privesc fără dispreț și fără teamă. Dă-ți seama că, după ce au trecut prin pericolul fluierăturilor tale, n-o să se mai sinchisească de colțul în care le vei surghiuni. Dacă au să-ți displacă, aceasta o să mă bucure, încredințîndu-mă astfel că sînt bune; dacă îți vor plăcea, atunci am să resimt satisfacția de a-ți fi procurat o fericire fără să te coste bani."

Cînd erau în cauză răzbunări mai substanțiale — de exemplu, aceea pe care trebuia să i-o plătească lui Lope de Vega — poetul își lua revanșa în operă, ridiculizîndu-și adversarii prin replici și aluzii transparente.

Cantitativ, în comparație cu mulți dintre contemporani, opera lui Alarcón e mai redusă. Cele două ediții princeps, publicate la Madrid în 1628 și 1634, totalizează un număr de douăzeci de piese, singurele recunoscute efectiv de către autor. Cîteva dintre ele figurează printre capodoperele teatrului spaniol. Alte opt piese care i se mai atribuie sînt de proveniență incertă. Alarcón n-a cunoscut, nici pe departe, popularitatea lui Lope de Vega sau Calderón; s-a bucurat însă de aprobări durabile și substanțiale, cu atît mai mult cu cît piesele sale, redactate pe îndelete, cu mai strînsă corectitudine stilistică, puteau să reziste și la rigorile lecturii.

Putem distinge trei categorii: comedii de moravuri, drame, comedii de capă și spadă.

În primul rînd, ne atrage atenția comedia *La verdad sospechosa y El mentiroso* (Adevărul suspect sau Mincinosul). Don García, eroul tînăr al piesei, minte din plăcerea de a minți, cu voluptate și frenezie. Nimic nu ne îndreptățește să credem că personajul s-ar putea dezbăra vreodată de viciul său. Nu se teme de adevăr, și nici nu-l disprețuiește; ar fi însă împotriva naturii lui să-l practice și să i se dedice. Îi minte pe toți, fără alegere: tată, prieteni, logodnică, oameni pe care îi întîlnește întîmplător. Se minte și pe sine, și încă atît de grav, încît pînă la sfîrșit îl vom vedea încurcat în rețeaua propriilor lui invențiuni. Dacă oricum găsirea adevărului i-ar da unele bătăi de cap, cu minciuna e mai lesne, întrucît aceasta răsare în mod spontan, ca dintr-o sursă inepuizabilă. Personajul este autentic; ne cîștigă prin verva, fantezia, culoarea și umorul pe care le risipește prodigios la fiecare pas.

Don García nu minte sistematic, cu premeditare, ci cu o spontaneitate a momentului, neîntrebîndu-se în ce fel invenția din clipa de față va putea să se lege cu cea din clipa următoare. La un moment dat, tatăl îi propune o căsătorie neplăcută. Ce să facă pentru a o evita? Personajul inventează pe loc că nu mai e om liber... S-a căsătorit mai demult, printr-un lanț de împrejurări neașteptate... Un nobil din Salamanca l-a surprins noaptea în camera fiicei sale... În grabă, a trebuit să se ascundă îndărătul patului... Și García continuă, trecînd cu dezinvoltură dintr-o plăsmuire într-alta:

„...Bătrînul se afla pe pragul ușii, cînd deodată... Doamne, Dumnezeule! — blestemat să fie acela care a inventat ceasornicele! — în buzunar ceasornicul a început să bată miezul nopții. Auzindu-l, Don Pedro s-a îndreptat către fiica sa. De unde ai ceasornicul acesta? — a întrebat-o.

— Mi l-a trimis vărul meu, Don Diego Ponce, să i-l dau la reparat pentru că în satul lui nu există nici ceasornice și nici ceasornicari — i-a răspuns ea repede. — Dă-mi-l mie — reluă tatăl — am să mă ocup de repararea lui... Pe loc, atunci, Doña Sancha, șireata, s-a dat spre mine ca să-mi ia ceasornicul din buzunar, înainte de a-i veni tatălui ideea. L-am tras din tunică, și tocmai în această clipă soarta a vrut ca lănțugul de care atîrna să atingă pistolul pe care îl țineam în mînă. S-a mișcat trăgaciul și glontele a pornit... De zgomot, Doña Sancha a leșinat; tatăl, în culmea spaimei, a început să strige..." etc., etc.

Tatăl, Don Beltrán, rămîne tot timpul nedumerit. Nu înțelege, anume, că la fiul său minciuna nu urmărește numaidecît un scop, ci este o pornire aproape gratuită, de artist.

Piesa e condusă cu fermitate, într-o notă de bună dispoziție comunicativă, ingenioasă, terminîndu-se cu concluzia că totuși onestitatea rămîne cea mai bună abilitate.

În istoria teatrului, piesa lui Alarcón a jucat un rol de seamă în constituirea comediei de caracter. Stă la baza a două capodopere ale genului: *Le Menteur* de Corneille și *Il bugiardo* de Goldoni.

Piesele cu caracter tragic sînt mai puțin caracteristice. Nici *La crueldad por el honor* (Cruzime pentru onoare), nici *El dueño de las estrellas* (Stăpînul stelelor), nici *Lo que mucho vale mucho cuesta* (Ceea ce valorează mult costă mult), cu toate că în epoca lor au fost aplaudate, nu s-au impus în decursul timpului. Atît în organizarea acțiunii cît și în zugrăvirea caracterelor, Alarcón este mai puțin personal, integrîndu-se într-o modă a timpului.

În schimb, în comediile de capă și spadă Alarcón strălucește. Subiectele, în genere, stăruie în maniera vremii, distingîndu-se totuși prin trăsături proprii, de natură să le dea adevăr, viață reală și scînteiere.

În comedia *Las paredes oyen* (Zidurile au urechi), găsim un portret sugestiv al bîrfitorului. Don Mendo de Guzmán o iubește pe frumoasa văduvă Ana de Contreras, pe care totodată o curtează cu asiduitate și ducele de Urbino. Don Mendo nu este un bîrfitor de profesie; dar, crezînd că în felul acesta va putea să-și ferească iubita de stăruințele rivalului său, îngăduie să planeze asupra acesteia cîteva mici calomnii: „Nu e chiar atît de frumoasă pe cît se spune"; „are mai mulți ani decît arată"; „întinerește cu ajutorul miilor de sticluțe în care se scaldă zilnic, ca în apa Iordanului" etc... Bineînțeles, frumoasa nu poate să ierte. Îl pedepsește pe vinovat, încredințîndu-și inima și mîna unui alt adorator. Cînd iubitul refuzat încearcă să se disculpe, arătîndu-și nefericirea, i se răspunde cu tot atîta zîmbet și hotărîre: „Ce vrei, Mendo! Trebuie să știi că zidurile au urechi. Nu pot fi atît de nebună, încît să-mi iau de soț un om care mă bîrfește... Pretinzi că de acum înainte nu te mai interesează viața... Ei bine, să știi c-ai să ți-o pierzi, cu adevărat, dacă pe viitor nu vei fi mai precaut cu cuvintele tale..."

Gañar amigos (A-și cîștiga prieteni) este o dramă puternică, de colorit sumbru, terifiant. Don Fadrique, înțelegînd să-și onoreze un cuvînt dat, salvează viața lui Don Fernando de Godoy, cu toate că acesta este asasinul fratelui său. Într-o altă împrejurare, același personaj va prefera să înfrunte treptele eșafodului, decît să renunțe la cel urmărit de pornirea răzbunătoare a regelui. Acțiunea este condusă cu siguranță și gradare, scoțînd în evidență

eroismul marchizului Don Fadrique şi polarizînd în jurul lui simpatia crescîndă a publicului.

Cea mai cunoscută dintre comediile de capă şi spadă ale lui Alarcón este *El tejedor de Segovia* (Ţesătorul din Segovia). Acţiunea, condusă cu energie, se întemeiază pe un sentiment tipic spaniol: răzbunarea. Eroul izbuteşte să aducă sub ascultare pe Don Juan, seducătorul neonest al surorii sale, Doña Ana. Îl obligă să încheie căsătoria, pentru împlinirea unei datorii de onoare; după aceea îl ucide, descoperindu-i numele său adevărat: nu ţesătorul Pedro, cum lăsase să se creadă, ci Don Fernando Ramirez, pe care în trecut îl umilise şi îl persecutase. Apoi, în fruntea briganzilor săi pleacă să lupte pentru rege împotriva maurilor, ceea ce îi va aduce graţiere şi reabilitare.

Figura lui Don Fernando se conturează cu precizie şi putere. A devenit bandit din datoria de a se răzbuna şi îşi slujeşte cauza fără a se abate de la ea, chiar dacă aceasta îi cere acţiuni crude, necruţătoare. Tensiunea sub care se află tot timpul nu-i tulbură judecata şi hotărîrea. Suferinţa fizică îi sporeşte dîrzenia morală. Piesa cuprinde numeroase momente declamatorii; în măsura în care ţin de logica acţiunii şi de psihologia pe care poetul vrea s-o imprime personajului său, aceste momente capătă semnificaţie. Don Fernando se eliberează din temniţă, apropiind frînghia cu care este legat strîns de flacăra lămpii. Cînd carnea arzîndă începe să sfîrîie, exclamă: „Focule, forţă nesecată, tu care prefaci în fum trunchiuri de arbori, metale şi diamante, măreşte-ţi în clipa aceasta puterea ta distrugătoare!"

Critica găseşte filiaţii între drama lui Alarcón şi *Hoţii* lui Schiller ori *Hernani* de Victor Hugo.

Într-o epocă în care se scria mult, cu mari concesii fie pentru bani, fie pentru aplauze, Alarcón impune o notă nouă. Compunerile sale denotă spirit de observaţie şi meticulozitate artistică. Înnoadă intrigile cu siguranţă şi le conduce cu precizie, dînd deznodămintelor caracter de necesitate. O parte din contemporani considerau că avea în vedere mai mult subiectele pieselor; adevărul e că Alarcón le subordona ideii şi sentimentelor urmărite. Zugrăveşte caracterele cu putere; sentimentele lor eroice şi intenţiile lor morale sînt cuprinse în fapte şi mişcări, nu în poze şi declamaţii. Alarcón nu ţine să placă publicului prin măgulire; ce vrea, e să-l intereseze, să-i transmită emoţii superioare, să-l aducă în raza inspiraţiei şi a tensiunilor lui interioare. E stăpînit de ceea ce poate da fiinţei umane frumuseţe şi superioritate: curajul adevărului, energie morală, perseverenţă în cuvîntul dat, apărarea inocenţei, prietenie, loialitate în gînduri şi acţiuni. Căutînd să redea cu veracitate realităţile, Alarcón simţea că vorbirea cea mai aptă pentru a sonda adîncimile umane şi pentru a le da expresia potrivită este cea simplă naturală, ferită de afectări şi artificii. Astfel, stilul lui, departe de infatuările la modă, s-a menţinut tot timpul într-o atmosferă de armonie, echilibru şi demnitate.

Deşi talent autentic, profund, faţă de cei trei uriaşi ai epocii — Lope de Vega, Tirso de Molina şi Calderón — Alarcón rămîne oarecum în umbră. N-a avut puterea de a inventa şi de a emoţiona a celui dintîi, rîsul puternic şi sănătos al celui de al doilea ori darul de a răspîndi farmec şi poezie al

celui din urmă. Dar, mai sobru decît toţi, Alarcón va şti să atenueze coloritul prea spaniol, constituind astfel un model mai uşor de urmat de către străini.

7. Rojas Zorrilla

Asupra toledanului Francisco de Rojas Zorrilla (1607 — 1648) stăruiesc încă păreri contrarii. E considerat, în genere, ca ţinînd de şcoala lui Calderón; marchează însă faţă de acesta o seamă de exagerări, privind în special punctul de onoare şi respectul datorat regelui. Mai mulţi critici îl numără printre primii şase autori ai teatrului spaniol; notăm însă că îi atribuie ca dramaturg şi scăderi notorii: lipsă de inventivitate, gust îndoielnic, aplecări bizare înspre situaţii imorale sau absurde, abundenţă inutilă de metafore groteşti, jocuri şi afectări infantile, artificii şi alambicări preţioase.

Pe de o parte, i se recunosc calităţi majore: energie, spirit de analiză, o bună cunoaştere a epocii cu formele ei de viaţă, un dar de a pătrunde mişcările sufletului omenesc, un meşteşug sigur de a compune şi de a conduce intriga scenică, o putere de a capta interesul spectatorilor, în mod gradat, pentru toate etapele acţiunii; pe de altă parte, se pun pe seama poetului abateri de la regulile artistice: recurge din vanitate la tonuri false, la divagaţii sterile, renunţă din capriciu la linia demnă a compoziţiei dramatice.

S-ar putea, cîteodată, ca măsurîndu-l pe Rojas după puterea lui de a îmbina tragicul cu comicul, după ştiinţa lui de a zugrăvi pasiuni umane în plina lor desfăşurare, după arta sa de a folosi un limbaj înalt, încărcat de fervori poetice, să-l situăm lîngă Calderón, ca un egal al acestuia; ar fi totuşi o apreciere forţată, întrucît poetul alunecă adesea în exagerări ciudate sau se complace cu extravaganţă în detalii nesemnificative, depărtîndu-se astfel de maestru, de simţul raţional în artă şi de echilibrul acestuia.

Opera dramatică a lui Rojas — excluzînd *autos*, ca lipsite de importanţă — număra în total şaizeci de piese, dintre care primele două ediţii (Madrid, 1640 şi 1680) au reţinut numai douăzeci şi patru. În general, aceste piese reeditează concepţia spaniolă asupra onoarei şi patriotismului. Nu întîlnim subiecte originale; Rojas face împrumuturi fără alegere — din Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Guevara — cărora însă le imprimă pecetea proprie.

Ca operă cunoscută, putînd să ilustreze forţa dramatică a lui Rojas, există piesa *Del rey abajo, ninguno* (De la rege în jos, niciunul). Putem recunoaşte în ea reminiscenţe din *Comandorul de Ocaña*; aceasta nu împiedică, însă, ca piesa să-şi păstreze originalitatea şi întreaga ei vigoare, apărînd o teză spaniolă clasică: protestul opiniei populare împotriva abuzurilor feudale.

Acţiunea se petrece în timpul domniei lui Alfons al XI-lea. Luptele împotriva maurilor sînt în toi. Pentru a putea să acopere cheltuielile de război, regele face apel la patriotismul şi dîrzenia vasalilor săi. Don García del Castañar, ţăran înstărit din apropiere de Toledo, trimite o sumă într-atît de neaşteptată, încît regele hotărăşte să vină incognito sub acoperişul lui, pentru a cunoaşte el însuşi pe bunul patriot. Aici, şambelanul Mendo, răpit de frumuseţea Doñei Blanca, soţia fermierului, se strecoară noaptea

pînă aproape de încăperile ei. García, pe care impetuosul îndrăgostit îl credea plecat de acasă, surprinde scena. Blanca fuge de acasă, nădăjduind ca astfel să evite scena răzbunării. Pe vinovat, García îl lasă să se furișeze protejat de întuneric, fiind convins că nu putea fi altul decît regele. Dar țăranul nu consimte să trăiască dezonorat. Hotărăște s-o ucidă pe soția vinovată și apoi să-și ia și lui zilele. Puțin timp după aceasta este chemat la curte. Aici constată că nu regele era acela care îi călcase onoarea, ci Mendo, curteanul său. Fără a sta o clipă pe gînduri, înfige în acesta pumnalul. Apoi, cu perfectă stăpînire de sine, explică regelui și celor de față că doar regelui i-ar îngădui să-l insulte fără pedeapsă. Regele îl iartă, mijlocindu-i totodată și reconcilierea cu Doña Blanca; îl va lua cu sine, ca braț de nădejde în luptele cu maurii.

Cele două personaje centrale, García și Blanca, se conturează simplu, dar cu strălucire. Frumusețea fizică a Blancăi se îmbină cu tot atîta frumusețe morală. Nu iartă, pentru că aceasta ar veni în contrazicere cu mîndria ei spaniolă; însă știe să pună compasiune în totul, mlădiindu-se sufletește chiar pentru soarta omului în stare a-i face cel mai mare rău cu putință. Cît despre García, s-ar putea ca într-un fel ferocitatea lui să ne repugne; nu e însă mai puțin adevărat că în cadrul moravurilor spaniole, în acea stare de spirit pe care ca om de tradiție putea să i-o întrețină revolta lui sinceră și dreaptă, această ferocitate ni-l apropie, ajutîndu-ne să citim ce se petrece în sufletul lui. Scenele sînt surprinzător de bine legate între ele; nu intervin incidente forțate, nu se speculează asupra situațiilor și nu se urmăresc efecte. Momentele patetice sînt susținute într-un stil viguros, a cărui concentrare concordă cu nota hotărîtă a caracterelor. Cînd autorul vrea să pună în lumină moravurile rustice de la Castañar, cu nota lor liniștită, pătrunsă de un omenesc demn și adînc, stilul său se deschide, devine cald și învăluitor, își asociază colorituri pitorești și muzicale.

Celelalte piese ale lui Rojas rămîn în umbră. Trebuie să remarcăm, totuși, că mai multe dintre ele au oferit modele ori surse de inspirație în teatrul francez, pentru Thomas Corneille, Boisrobert, Scarron, Rotrou și Lesage.

8. Moreto

În impunătoarea galerie formată de poeții dramatici ai Renașterii spaniole, Agustín Moreto y Cabaña (1618—1669) pare cel mai puțin inventiv. Aceasta însă nu din lipsă de originalitate, ci mai degrabă dintr-o lene scriitoricească, inteligentă și utilă în felul ei, pentru că îi dădea răgaz să varieze exprimarea, s-o facă mai comunicativă, în domenii și teme cunoscute. A trăit în comunitatea marilor scriitori ai epocii, prețuindu-i fără invidie: Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina. A fost oare un risipitor cu geniul său? S-ar putea, cumva, ca în dosul spiritului de umilință să se fi ascuns totuși o formă de orgoliu? Oricum, reținem o notă de modestie, întipărită pe multe din actele sale de viață. Așa cum a ținut să fie îngropat cu simplitate în Pradillo del Carmen, un cimitir de săraci de lîngă spitalul din Toledo,

nu s-a îngrijit nici de posteritatea operelor sale, ci le-a lăsat cu modestie pe seama întîmplării.

A scris mult și variat: comedii, drame istorice, drame religioase, *loas*, *autos*, *entremeses*. O evaluare aproximativă indică peste o sută de opere, dintre care un număr de treizeci ar fi fost compuse în colaborare cu diferiți scriitori contemporani: Matos, Cancer, Villaviciosa, Rosete, Martinez, Belmonte, Sagredo, Avellaneda, Diamante ș.a. E limpede că multe din aceste piese au fost scrise la comanda teatrelor; de aceea simțim în alcătuirea lor un spirit de grabă și de concesie, fie față de gusturile publicului care trebuiau măgulite, fie față de posibilitățile tehnice ale scenelor.

Moreto, cum am mai spus, n-avea spirit inventiv; în schimb, dispunea de flexibilitate eclectică, prin care izbutea să răspundă multor gusturi, să se adapteze cu ușurință diferitelor genuri, să găsească pentru orice împrejurare tonul potrivit. Era neîntrecut în a se folosi de opere ale predecesorilor, fără a cădea în imitație brutală sau în neonestitate artistică. Aproape că nu există autor dramatic de seamă din care să nu fi făcut împrumuturi: Cervantes, Lope de Vega, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Calderón, Amescua, Guevara ș.a. Faptul e semnificativ. Autorul, pe deasupra înclinațiilor lui de moment, urmărea o idee mai cuprinzătoare: ca din mulțimea și varietatea intrigilor, risipite cu profuziune în opere de intensități și calități diferite, să desemneze două tipuri reprezentative de comedii: de moravuri și de caracter.

În planurile materiale ale operelor lui, autorul se străduiește să fie veridic și real. Sub acest raport e superior multora dintre contemporanii săi. Conduce dialogurile cu vioiciune și naturalețe. Din nefericire, adevărul acestora e tulburat adesea, mai cu seamă în dramele galante, de afectări și intervenții culteraniste. Pînă și piesele cele mai bune se resimt de acest manierism. Deosebindu-se de Lope și Calderón, care de multe ori lăsau ca accentul principal să cadă pe evenimentele spectaculoase ale intrigii, Moreto se oprește cu precădere la zugrăvirea caracterelor. Rareori va recurge la vreo îndrăzneală sau înnoire; în genere se slujește de procedee cunoscute, experimentate, pe care știe să le aplice cu justețe la subiectele alese. Evită depărtările, viziunile care ar vrea să străbată adîncuri, postulările curajoase. Sînt ezitări și lipsuri care se vor repercuta ca atare și asupra stilului; nu vom găsi la el eleganța lui Lope, înălțimile lui Calderón, scînteierile lui Tirso de Molina sau adîncimile lui Alarcón. Moravurile asupra cărora stăruie în comediile sale sînt moravuri mici, fără riscuri, fără finalități superioare, lipsite de eroism, într-un fel lipsite și de generozitate.

În repertoriul său, piesa cea mai constituită este *El desdén con el desdén* (Dispreț pentru dispreț). Comedia e celebră și continuă să figureze pe afișele teatrelor din lume.

Doña Diana, fiica unică a contelui de Barcelona, respinge rînd pe rînd toți pretendenții la mîna ei. Totuși, contele Carlos d'Urgel, în aparență cel mai puțin indicat, începe s-o intereseze. Acesta o iubea de mult, în tăcere. Asistăm la un lanț întreg de peripeții, făcut din episoade ingenioase și subterfugii amuzante, la capătul cărora tinerii își vor mărturisi, fericiți, iubirea.

Comedia se țese în bună parte cu împrumuturi, în special din piesele lui Lope de Vega. Imaginea fetei oarecum răsfățate, ajungînd prin lecturi neasi-

milate la ideea că bărbații trebuie detestați, e luată din *La vengadora de las mujeres*; comportarea tinerilor galanți pretendenți la mîna fetei e copiată din comedia *De corsario a corsario* (De la corsar la corsar); tipul servitoarei seamănă cu cel din *Los milagros del desprecio*; subterfugiile întrebuințate de tînărul conte pentru a se face acceptat de către bănuitoarea Diana, ca și felul cum aceasta va cădea ea însăși în cursa pe care o întinsese pretendentului său, seamănă cu situațiile din *La hermosa fea*. Totuși, Moreto are un merit neîndoielnic: din asemenea împrumuturi disparate, cu tact și cu artă, a izbutit să închege o comedie unitară, în care justețea observațiilor și adevărul psihologic al situațiilor se conjugă cu autenticitatea personajelor și cu atmosfera de bună dispoziție în care plutește tot timpul acțiunea.

O mențiune onorabilă se cuvine și comediei *El lindo Don Diego* (Frumosul Don Diego), al cărei punct de plecare se află într-o piesă obscură și aproape uitată a lui Guillén de Castro: *El Narciso en su opinión* (Narcis și părerea despre sine). În cadrul unei șarje vioaie și necruțătoare, în care asprimea se camuflează prin umor și ironie, ni se înfățișează portretul unui infatuat. Don Diego se adoră pe sine; își admiră chipul, mișcările, inteligența, vocabularul. Întîrzie între două oglinzi, contemplîndu-se cu mulțumire. E convins că toate femeile suspină după el, că nici una n-ar putea să-i reziste. Valetul Mosquito îi cunoaște bine această slăbiciune; dă lecții Beatricei, subretei, învățînd-o cum să vorbească și să se poarte ca o „contesă". Pînă la urmă, vanitatea imbecilă a personajului își va primi pedeapsa naturală: Don Diego cere mîna servitoarei, convins că e contesa. Comedia, interesantă prin puterea ei de a revela critic moravuri și trăsături psihologice, se numără printre capodoperele genului. Săgețile îndreptate împotriva donquijotismului mărunt și împotriva culteranismului sînt vii, abile și ascuțite.

Creația dramatică a lui Moreto mai numără farse și drame cu subiecte grotești, istorice sau religioase. Cu excepția farselor — în care *los graciosos* vor găsi adesea accente spontane de adevăr și umor — celelalte formează o masă stufoasă, lipsită de lumini și de originalitate.

Moreto se înscrie printre reprezentanții de seamă ai comediei spaniole. Fernandez-Guerra, principalul său editor, a făcut despre el o remarcă memorabilă: „Moreto a știut să picteze realități, nu umbre".

TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (VI)

TIRSO DE MOLINA

1. Omul

Cel mai important dintre contemporanii lui Lope de Vega şi ai lui Calderón, autorul despre care s-a spus că poate să stea în rînd cu aceştia drept un mare poet comic al scenei spaniole, este Tirso de Molina.

A trăit între anii 1583 şi 1648. Numele lui adevărat era Gabriel Tellez. S-a crezut multă vreme că în tinereţe şi în prima lui maturitate ar fi avut o viaţă de turmentări şi agitaţii libertine, de unde nevoia de a intra într-un ordin religios pentru reculegere şi pocăire. Cercetări de autoritate au infirmat aceste supoziţii. Ceva, totuşi, rămîne adevărat. Dacă Tirso a putut să implice în piesele sale o cunoaştere atît de adîncă a slăbiciunilor omeneşti, şi dacă totodată a putut să redea cu atîta expresie aberaţii ori tenebre ale picarescului, e pentru că de unele din aceste trăsături s-a apropiat prin trăiri şi emoţii personale. E greu să admitem că un călugăr retras de timpuriu în mănăstire, fie şi în împrejurarea că activitatea de confesional îl punea mereu în legătură cu diferitele fragilităţi sau corupţii ale naturii umane, ar fi putut să aibă atîta intuiţie şi pătrundere a intimităţii sufleteşti.

Este un scriitor fecund. Numericeşte, piesele pe care le-a scris îl situează imediat după Lope de Vega. Se crede c-ar fi compus peste trei sute de piese. Din acestea nu ni s-au mai păstrat decît aproximativ optzeci: comedii de moravuri şi de intrigă, drame istorice şi drame religioase. Ştim cu siguranţă că multe piese i-au fost interzise, ca neconvenabile pentru punctele de vedere ale oficialităţii catolice. Nu se ştie dacă mai tîrziu unele din acestea au mai putut fi recuperate, în versiunea originală sau într-una modificată.

Reputaţia de dramaturg a scriitorului apare încărcată de fluctuaţii violente. În timpul vieţii, Tirso s-a bucurat de popularitate, aproape ca Lope şi Calderón, iluştrii săi contemporani; după moarte, însă, asupra omului ca şi asupra operei s-a întins pentru mai multă vreme o neaşteptată uitare. Înregistrăm astfel încă un caz celebru de ingratitudine literară într-o societate rău construită, cu simptome de oboseală şi decadenţă morală. Tirso poartă şi el o parte de vină; lăsîndu-se absorbit într-o reţea de preocupări devote, anumite vibrări sufleteşti ale mulţimilor i-au rămas străine. Nu găsim la el abilitatea uluitoare a lui Lope, cu resurse şi sclipiri, capabile să capteze sufragiile spectatorilor fie şi în piese compuse în grabă sau cu subiecte ce se repetau. Dispunea însă de resurse compensatorii: avea elocuţiune dramatică,

știa să varieze situațiile, zugrăvea caracterele cu grijă și, în genere, aducea în desfășurările sale comice o putere nouă. Nu făcea concesii; proceda de regulă cu o franchețe naturală, ceea ce putea să supere pe pontifi și potentați. De altminteri, aceștia se vor și răzbuna, îndreptînd împotriva scriitorului critici răutăcioase, mai cu seamă aceea că opere sale ar fi încărcate de indecență și libertinaj.

Bănuim că tribulațiile și contrarietățile amintite i-au produs amărăciuni și suferințe. Ce trebuie să subliniem, e că acestea nu i-au întunecat și opera; pînă în cele din urmă, creația lui se va dovedi mare, statornică și semnificativă.

2. Tendințe și trăsături caracteristice

Teatrul lui Tirso de Molina, deși plin de fantezie și avînt, păstrează liniile adevărului. În felul său de a zugrăvi pasiunile pulsează o largă simpatie umană. Eroii au linie romanescă și aventuroasă; în centrul acțiunilor lor de viață se află iubirea, cu toată gama ei de manifestări. În încercările lui de a cuprinde această iubire, poetul evoluează pe registre diferite; devine rînd pe rînd afectuos sau brutal, îndrăzneț sau timid, generos și blînd sau ironic și malițios. Înnoadă acțiuni dramatice și știe să construiască personaje convingătoare.

În repetate cazuri, intrigile îl pun pe bărbat sub ascultarea femeii, ca un fel de jucărie a acesteia. S-ar părea că sub acest raport Tirso se singularizează. În creația lui Lope — ne amintim — femeia se afla în centrul unei considerații complexe. Poetul castilian o urca pe piedestaluri, înconjurînd-o cu noblețe de idei și omagii cavalerești, într-o notă de respect și sărbătorire. Tirso o privește cu rezerve, nu cu aversiune, cum s-a spus pe alocuri. Eroinele lui nu sînt modele de virtute, de perfecțiune; dimpotrivă, denotă scăderi și vicii. Cîteodată vorbesc urît, complăcîndu-se în libertăți și truculențe de limbaj, asemănătoare celor din textele lui Rabelais; alteori trădează gusturi și manifestări libertine, în felul cum își aleg iubiții, cum îi introduc sub diferite pretexte în intimitatea lor, cum îi păzesc de infidelități sau cum pînă la sfîrșit ajung la soluții de compromis, rezolvînd astfel situații dificile sau reparînd virtuți ultragiate.

Faptul merită reținut. Femeile din intrigile lui Tirso — cum am mai spus — nu au linia, grația și poezia celor din comediile lui Lope; sînt însă reale, întîi prin sinceritatea emoțiilor care le stăpînesc și apoi prin voința lor de a persevera în ținta urmărită, trecînd la nevoie prin oricîte stări contrarii: de la bunătate pînă la vindicație, de la umilință pînă la trufie, de la timiditate pînă la îndrăzneală și de la indiferență pînă la exaltare. În fața pasiunilor, temperamentul lui de artist se întregește cu unul de filozof: le simte, le dă viață și inițiativă, ne comunică desfășurarea lor tumultuoasă; totodată le analizează, oprindu-se pînă și asupra ultimului detaliu. Adesea, poetul situează eroinele sale pe înălțimi patetice, făcîndu-ne ca în preajma lor să resimțim un fior tragic; alteori le tratează cu ironie și persiflare, ca și cum ar vrea să dezvăluie numai părțile ridicole. Intrigile sînt bine concepute; totuși, în economia și articularea lor intimă, suferă de graba în care au fost construite

unele dintre piese. Principala lui preocupare e să pună în lumină caractere și să creeze tipuri reieșite din observarea realității. În intrigă vede mai mult un pretext; de aceea, cîteodată lasă ca veracitatea faptelor și înlănțuirea logică să alunece pe planuri secundare.

Stilul lui Tirso denotă posibilități multiple de a-și pune în valoare forța comică printr-o elocuțiune îngrijită. Se orientează cu precizie, fără ezitări; intuiește situațiile cu justețe, descoperindu-le dintr-o dată părțile caracteristice. Mînuiește tonuri diferite; le asociază cu meșteșug și le gradează cu nuanțare, cu naturalețe, în funcție de locul și de epoca acțiunii, de situația personajelor în cauză și de intenția urmărită; își modelează mereu fraza, căutînd cu stăruință cuvîntul convingător și artistic. Pe alocuri ne izbesc influențe gongorice: „Orgolioasă îndrăzneală a zăpezii, piramidă de diamant!" — exclamă un personaj în fața unui munte. Însă asemenea afectări sînt relativ puține. Tirso nu credea în culteranism; îi era chiar ostil, ceea ce l-a și împins în conflicte cu devotații acestuia.

Ce trebuie remarcat la Tirso de Molina e abundența de calambururi, de jocuri de cuvinte, de glume savuroase, unele din acestea mergînd pînă în marginea decenței. Nota satirică apare mai ales în intervențiile valeților, ale căror replici prompte, naturale, provoacă un rîs spontan, comunicativ, adevărat. Sînt cei mai spirituali valeți din literatura dramatică spaniolă. Sub acest raport, s-a și spus: „Tirso este un Beaumarchais în sutană".

3. Dramaturgul religios

Creația dramatică religioasă numără *autos sacramentales*, *autos* și drame propriu-zise. Ca notă generală, Tirso de Molina se conformează tradiției; persistă în modelul dat de Lope de Vega.

Notăm, mai întîi, *El colmenero divino* (Divinul crescător de albine). Fabula piesei e simplă, naivă; reprezintă doar un pretext pentru o seamă de idei religioase, înfățișate sub formă de simboluri și alegorii. Albinele din stup simbolizează sufletele omenești; distilarea mierei din flori și sucuri reprezintă munca și rezultatele ei; viespile și bondarii care dau tîrcoale stupului sînt dușmanii ce pîndesc din umbră; ursul care mănîncă mierea, răstoarnă stupul și alungă pe ciobani este dușmanul ce poate să pătrundă, cînd păzitorul nu-și face îndeajuns datoria; albina care, pierzîndu-și aripa, nu mai poate zbura spre cer este sufletul pe care trebuie să-l salveze bunătatea divină. Toate aceste simboluri și alegorii au înțelesuri de predicație religioasă; nu e mai puțin adevărat, însă, că ele stăruiesc pe un fond moral care le poate da și dimensiuni laice. Crescătorul de albine, în intenția de bază a piesei, este Isus Cristos, venit pe pămînt pentru a izbăvi sufletele căzute în păcat; dar în același timp, putem găsi în acest crescător și un simbol al omului de acțiune, făptură aleasă, păzitor al valorilor, îndrumătorul tuturor pe căile bune.

Remarcăm deopotrivă, sub raportul conținutului de idei și al realizării artistice, *El condenado por desconfiado* (Pedeapsă pentru necredință). Acțiunea ilustrează și dezbate o dogmă catolică, aceea a „grației eficace". Urmărim, pe planuri paralele, procesul sufletesc a două personaje: banditul Enrico,

căruia în chiar ultima clipă de viață i se acordă iertare, drept răsplată pentru perseverarea lui în ideea salvării, și ermitul Paulo care, deși a trăit multă vreme ca anahoret, moare în mizerie morală, neavînd tăria să stăruie pînă la sfîrșit. Găsim în această piesă analize psihologice în care, mai mult decît o pledoarie teologică, ni se dezvăluie o disertație filozofică, avînd ca temă vechiul conflict idealist între conceptul de libertate interioară și cel de predestinare. Piesa este interesantă și pentru analogia subiectului cu cel din *La devoción de la Cruz*, una dintre cele mai semnificative creații ale lui Calderón.

Tirso de Molina evită teologia pură; piesele lui religioase, în comparație cu ale altor autori, au mai multă suplețe în mișcări, includ uneori scene pastorale compuse cu grație și sensibilitate poetică, își asociază episoade de un omenesc mai viu, mai apropiat, în care nu lipsesc nici unele discrete note comice.

În convenția unei opere care oficial trebuia să însemne un act de predicație, Tirso de Molina introduce cu folos, semnificativ, accente realiste.

4. Dramaturgul istoric

Dramele istorice ale lui Tirso sînt puține și de interes secundar. Întîlnim subiecte din trecutul spaniol, resimțit însă cu mai puțină vibrație patriotică și cu mai puțin patos național decît în piesele similare ale lui Lope și Calderón. Nu se respectă adevărul istoric; episoadele în cauză sînt mai mult pretexte pentru culoare și atmosferă locală decît pentru desfășurări cu predominanță psihologică.

Remarcăm totuși cîteva puncte sau inițiative caracteristice, meritînd să fie reținute. *Las hazañas de los Pizarros* (Isprăvile Pizarrilor), frescă încercînd să zugrăvească istoria lui Francisco Pizarro, cuceritorul Perului, și a fraților săi Fernando și Gonzalo, este concepută ca o trilogie, ceea ce — făcînd abstracție de lungimile discursurilor, uneori supărătoare — denotă o viziune dramatică îndrăzneață, cu amplitudini epice ieșite din comun. *Cobarde mas valiente* (Mișelul cu merite), piesă care încearcă să schițeze portretul unui urmaș al Cidului, contează ca expresie și ca autenticitate artistică prin aducerea în lumină a unor motive aproape uitate din vechi *romances* spaniole. *La prudencia en la mujer* (Înțelepciunea unei femei) redă un tablou dramatizat al principalului conflict politic din perioada de regență a Doñei Maria, văduva lui Don Sancho cel Brav: lupta dusă împotriva marilor vasali, care prin intrigă și forță voiau să uzurpe dreptul la coroană al lui Don Fernando al IV-lea, fiul său.

Din seria de care ne ocupăm, de mai multă notorietate s-a bucurat *La venganza de Tamar* (Răzbunarea Tamarei), piesă în care pe canavaua oferită de un episod biblic se prezintă drama cu urmări funeste a iubirii incestuoase dintre prințul Amon și frumoasa Tamara, sora lui. Fatalitatea cuprinsă în împrejurările care au dus la constituirea acestei iubiri, ca și imposibilitatea eroului de a lupta cu o pasiune ale cărei consecințe putea totuși să le prevadă în plina lor grozăvie, ne obligă să credem că autorul cunoștea tragedia greacă și chiar că a urmărit să compună în spiritul ei.

Totodată, piesa în chestiune constituie un document revelator pentru felul cum Tirso, folosind un procedeu curent în evul mediu, înţelege să apropie drama de gusturile şi de puterea de înţelegere a publicului din *corrales*. Pune pe evreii din timpul lui David să se îmbrace, să gîndească şi să se mişte întocmai ca nişte spanioli de la curtea lui Filip. Din loc în loc apar chiar şi scene de mascaradă, momente licenţioase, atribuite unor „seniori" de la „curtea" din Ierusalim... Aceştia joacă zaruri şi cărţi, poartă nume nobilitare, practică maniere de curte, păstrează un ton şăgalnic, afabil ori curtenitor ş.a.

Ideea de fatalitate, împrumutată din drama antică, prezintă localizări similare: adulterul lui David şi omorîrea lui Urie vor fi pedepsite prin dezonorarea Tamarei şi prin moartea primului născut al casei regale.

5. Pictorul de moravuri

Tirso de Molina excelează în comedia de moravuri şi de intrigă. Construieşte subiecte diferite, bogate în peripeţii şi efecte scenice, împletind în mod ingenios fapte din viaţa cotidiană cu situaţii reieşite din fantezia autorului. Adesea, conducerea acţiunii, înlănţuirea logică a episoadelor şi adîncirea caracterelor lasă de dorit. Sînt urmări ale elaborării grăbite şi ale unui spirit de improvizaţie; înregistrăm însă tot timpul o remarcabilă vervă comică, susţinută prin mijloace de stil şi elocuţiune.

Tirso priveşte cu căldură stîngăciile omului simplu de la ţară, cînd acesta vine în contact cu eleganţa şi cu pretenţiile de rafinament ale vieţii de oraş. În *El vergonzoso en palacio* (Timidul la curte) izbuteşte să creeze în jurul timidului Mireno o atmosferă solicitantă de simpatie şi de naivitate graţioasă. Eroul este fiul ducelui de Coimbra şi a fost crescut la ţară, printre ciobani. Va şti să cîştige iubirea unei fiice de ministru, dar nu prin maniere de curte învăţate de circumstanţă, ci tocmai printr-o nobleţe şi o sinceritate cuprinse în manifestările lui de timid.

Don Gil de las calzas verdes (Don Gil Pantalon-Verde), apărută în 1618, este cea mai cunoscută dintre comediile lui Tirso de Molina şi se numără printre capodoperele genului. Avem de-a face mai mult cu o farsă, dar care ne cucereşte prin ingeniozitatea plină de viaţă şi de fericire pe care ne-o comunică diferitele ei situaţii.

Doña Juana, o nobilă sărăcită, e părăsită de Martin, seducătorul ei. Acesta, îndemnat de tatăl său, vrea să se căsătorească cu Ines, o fată bogată din Madrid. Juana, fire întreprinzătoare şi hotărîtă, convinsă că abilitatea poate învinge o soartă rea, pleacă la Madrid, însoţită de credincioasa Quintana, să-şi recucerească iubitul. Aici îşi pune în aplicare planul, folosindu-se cu abilitate de două deghizări. Jucînd rolul unui tînăr, Don Gil, avînd ca singur semn distinctiv pantalonii lui verzi, cîştigă inima lui Ines, de care, împrumutînd numele de Elvira, se apropie şi într-o altă deghizare pentru a o convinge de fidelitatea pe care i-o poartă Martin. Intervin multe alte peripeţii, puse la cale de Quintana şi de Caramanchel, valetul Juanei, care nici el n-o cunoaşte decît ca Don Gil. În cele din urmă, lucrurile se vor da pe faţă.

Juana își va redobîndi iubitul; Ines, buimăcită de faptul că Don Gil era femeie, se va mulțumi cu Juan, vechiul logodnic refuzat.

Rolul complex al Juanei, cu subtilele lui alternări, dă comediei o vervă aparte. Sînt momente în care s-ar părea că va cădea în cursa propriilor ei combinații, cu rețeaua lor de minciuni; dar tocmai cînd situația pare mai periclitată, redresarea vine prompt, sigur, spiritual. Abilitatea, intriga, grația, sentimentul, succesiunile de nuanțe — toate acestea se împletesc viu și variat, cînd cu îndrăzneli malițioase, cînd cu surîsuri de ironie indulgentă, cînd — în sfîrșit — cu sublinieri înțelegătoare pentru sensibilitatea feminină.

Lui Caramanchel îi sînt rezervate intervenții caracteristice. Este un drac de om care a trecut prin multe peripeții ale vieții. Relatările lui despre oamenii în serviciul cărora s-a aflat — un medic, un avocat, un ecleziast ș.a. — alcătuiesc o frescă pitorească de personaje și moravuri, plină de umor, sarcasm și ironie critică. Iată, de exemplu, un fragment din portretul medicului:

„...Cu patru aforisme, cu trei citate și două silogisme îngrijea o stradă întreagă. Medicina este o știință care presupune studiu adînc; trebuie să știți, însă, că nu există oameni care să studieze mai puțin ca medicii, cu toate că în mîinile lor se află viața oamenilor. De fapt, cînd să mai studieze? De dimineață pînă seara nu stau o clipă. Să vă spun — dacă țineți — cum își petrecea timpul stăpînul meu. Dimineața, ca bun creștin ce era, trebuia să se lupte la dejunul său cu o bucată bună de șuncă, iar asta firește se cerea udată de o substanță doftoricească, *aqua vitae*, sau, după cum i se mai spune, zeamă de struguri. Pe urmă, cu pași măsurați, își vizita bolnavii prin diferite colțuri și coclauri ale orașului. Reveneam acasă către orele unsprezece. Gîndiți-vă, acum: doctorul — stăpînul meu — sătul de atîtea fistule și uduri pe care trebuise să le vadă, putea să mai aibă dispoziție pentru a studia pe Hipocrate ori a reflecta asupra atîtor boli cîte există? Ce altceva putea să facă decît să se așeze la masă și și să-și ia în liniște porțiile lui de supă și de friptură! După dejun, îndată, nu e bine să lucrezi; cîteva tururi de pichet, iată tot ce-și îngăduia... Iar seara, dacă încerca să se mai uite în vreo carte, soția lui avea grijă să-i potolească scrupulele de conștiință: «Doctore, reputația îți este bine stabilită; pentru cît ți s-a plătit, ai făcut destul. Obosindu-te mereu, ai să te îmbolnăvești la sigur. Dă-l la dracu pe Galen! Ce importanță are dacă la sfîrșitul anului au să fie douăzeci de morți mai mult sau mai puțin!...»"

La villana de Vallecas (Țăranca din Vallecas) denotă un rar simț de teatru. Eroina este Violanta, o tînără valenciană, sedusă și părăsită de căpitanul Gabriel Herrera, sub numele împrumutat de Don Pedro de Mendoza. La Madrid, printr-un capriciu al soartei, căpitanul întîlnește un mexican, purtătorul legitim al acestui nume. Prin greșeala servitorului sînt confundate bagajele. Mexicanului îi rămîn pe cap lucrurile și hîrtiile compromițătoare ale căpitanului; acesta, în schimb, intră în posesia banilor, bijuteriilor și a unei scrisori de recomandație către Don Gómez, căruia Don Pedro urma să-i devină ginere. Herrera, fără scrupule, vrea să profite de situație, în vreme ce mexicanul este azvîrlit în închisoare. Violanta, deghizîndu-se în țărancă și intrînd în serviciul unui fermier din Vallecas, va face lumină. Miezul acțiunii

stă în inițiativele abile și scăpărătoare ale Violantei; Tirso de Molina le mînuieşte cu neîntrecută ingeniozitate.

Găsim situații asemănătoare și în *Marta la piadosa* (Marta cea pioasă). Pentru a evita căsătoria neplăcută cu bătrînul căpitan Urbina, și deopotrivă pentru a putea să se întîlnească cu Don Felipe, tînărul pe care îl iubeşte, Marta ia masca devoțiunii religioase, simulînd o criză de misticism. Pretinde că singura ei preocupare e să se pregătească pentru viața monastică. De aceea, va purta doar veşminte călugăreşti și va trăi în castitate. Tot în vederea acestei pregătiri trebuie să ia lecții de latină cu așa-numitul preot Bessino. E pretextul sub care Don Felipe va fi introdus în casă. Primim cu plăcere şiretenia Martei, pentru că prin ea va izbuti să-și apere dragostea împotriva unui părinte absurd și ridicol. Piesa e cu atît mai vioaie, mai spirituală, cu cît decurge cu complicitatea publicului, căruia i s-a făcut din timp avertizarea necesară.

Por el sótano y el torno (Prin pivniță și prin turn) înfățișează lupta ce se dă în sufletul unei femei tinere, Doña Bernarda, între iubire și avariție. Tema i-ar fi putut da înțelesuri de comedie de caracter; este acoperită, însă, de incidente romaneşti: travestiri, substituiri de persoane, introduceri nocturne în încăperile iubitei ş.a. Astfel, acțiunea se destramă, făcînd ca ținta ei adevărată să nu se mai reliefeze cu claritate. Doña Bernarda, într-adevăr, ar vrea ca sora ei, Doña Jusepe, să devină din interes soția unui bătrîn bogat; nu întîlnim însă aprofundările capabile să ne descopere un suflet de avară, ci mai mult intrigi de suprafață, privind firea unei femei practice, în concepția căreia banii trec înaintea iubirii.

Amar por señas (Iubire prin semne) este bogată în scene romaneşti. Un nobil spaniol, Don Gabriel de Moncade, este îndrăgostit fără speranță de Beatriz, una din cele trei fiice ale ducelui de Lorena. Părăseşte curtea de la Nancy, cu gîndul de a scăpa de obsesia acestei iubiri dureroase. În realitate, Beatriz îl iubeşte; va dovedi aceasta printr-o serie întreagă de inițiative și manevrări abile, ingenioase, necesare pentru a cîştiga timp, evitînd astfel o căsătorie oficială cu ducele de Orléans și pentru ca ambii îndrăgostiți să capete încă o certitudine a sentimentului lor. Întîlnim în această comedie savuroasă o iubire între parteneri pe care îi despart mari distanțe sociale, peripeții patetice încercînd să dizolve fatalitatea acestor distanțe, dispariții misterioase, alternări emoționante între stări de speranță și stări de panică, răpiri nocturne și travestiri senzaționale, jurăminte cerute în alb cu supuneri în numele dragostei la probe grele de răbdare ori de tărie morală, complicații sumbre în situații care cu puțin înainte păreau încărcate de presimțiri fericite, și în cele din urmă încununarea aşteptată, nu însă înainte ca personajele în cauză să fi făcut toată dovada posibilă de cavalerism, de abnegație și de loialitate în sentimente.

Tirso stăpîneşte meşteşugul de a construi comedii amuzante, cu evoluție pe cît de încărcată pe atît de rapidă, fără ca prin aceasta să se producă impresia de forțare sau de artificiu. Acțiunea din *Desde Toledo á Madrid* (De la Toledo la Madrid) se încheagă și se rezolvă în cursul drumului de la o localitate la cealaltă. În momentul plecării din Toledo, nici una din premise nu ne face să prevedem ceea ce va urma: Baltasar este un proscris urmărit de justiție pentru vina de a fi ucis un om în duel; încolțit din toate părțile, e gata să

cadă rupt de oboseală pe pragul primei uși deschise; Doña Mayor trebuie ca peste puțin timp să celebreze fără voie căsătoria ei cu Don Luis, un nobil bogat și îngîmfat pe care i-l aleseseră părinții fără s-o consulte. În clipa ajungerii la Madrid, situațiile sînt total schimbate: cei doi tineri își dau seama că sînt făcuți unul pentru altul și că de acum înainte nimic nu i-ar mai putea despărți.

Palabras y plumas (Vorbe și pene) se numără printre comediile caracteristice de intrigă. Fondul ei stăruiește pe o acțiune de dramă eroică, în care poetul se întrece parcă pe sine în a cînta și a da strălucire iubirii, devotamentului și actelor de generozitate ale tinereții. Don Iñigo, personajul principal, incarnează tipul de îndrăgostit superior, în conștiința căruia orice aspirație sau chemare a iubirii trebuie să fie un act de credință, împlinirea unui devotament. Sub această lumină, nebuniile pe care i le inspiră dragostea se transfigurează într-un chip aparte, cîștigîndu-ne dintr-o dată simpatia și aprobarea. Prin contrast cu vederile practice și pozitive ale valetului Gallardo, dăruirile îndrăgostitului capătă și mai mult relief, sporindu-și astfel poezia și farmecul lor cavaleresc.

Un mesager îi anunță lui Don Iñigo că principesa Matilda a reintrat în grațiile regelui. Fericit că din această clipă exilul și suferințele femeii iubite vor lua sfîrșit, îndrăgostitul, cu recunoștința caldă și spontană a săracului, îi dăruiește vestitorului pușca sa la care ținea mult, singurul lucru ce-i mai rămăsese. Gallardo, un spirit utilitar, e nemulțumit de această liberalitate a stăpînului său. Dialogul ce urmează ne dă măsura comunicativă a unui comic făcut din contraste pe cît de simple pe atît de umane, împletire pe care autorul nostru știe s-o susțină cu măiestrie.

„*Don Iñigo* (transportat, cu explozii de bucurie): Cerule, deschide-te și inundă-ne cu luminile tale! Și tu, soare, aflǎ că Matilda este din nou stăpînă în Salerno! Întinde un covor de umbre peste acești munți măreți! Voi, stele, împletiți o diademă pentru triumful Matildei! Fie ca apa din lume să cadă peste noi în boabe de rouă parfumate! Păsări, întîmpinați această bucurie cu cîntecele voastre! Pești, ieșiți din veșnica voastră tăcere și lăudați-i frumusețea! Soare, stele, lună, munți, voi care ați fost alături de mine în lupta și încercările mele, aflați că bucuria voastră, oricît ar fi ea de mare, n-o va putea întrece pe a mea!

Gallardo (parodiind oarecum exaltarea poetică a stăpînului): Cerule! Don Iñigo și-a dat pușca și iată că n-o să mai avem ce pune în gură... Afară, poate, dacă stelele își vor face pomană cu noi și vor ținti ele în iepuri... Soare, tu cu lumina ta, fă-mi hatîrul și-i adună puțin mințile... Tare mi-e teamă că și-a pierdut mințile sau că și le pierde! Lună, stele, spuneți-ne ce naiba v-am făcut, de ne dați atît de multă dragoste și atît de puțini bani?... Soare, lună, munți și văi, spuneți și voi dacă acela care și-a dat pușca de-a surda nu este un nechibzuit!..."

Între piesele cu conținut dramatic intens, care au contribuit în mod aparte la gloria lui Tirso de Molina, putem cita *Los amantes de Teruel* (Amanții din Teruel) și *El burlador de Sevilla y El convidado de piedra* (Amăgitorul din Sevilla sau Comeseanul de piatră).

În prima este dramatizat un mit celebru, reluat adeseori în literatura spaniolă, din vechime pînă în secolul al XIX-lea. Există o filiaţie sigură cu povestirea *Girolamo e Salvestra* din *Decameronul* lui Boccaccio (IV, 8). Subiectul a devenit însă atît de popular, a trezit atîtea ecouri şi adeziuni în sensibilitatea naţională, încît a creat impresia că aparţine vieţii şi legendei spaniole.

Doi tineri din Teruel se iubesc; familiile, însă, se opun la căsătoria lor, din cauza diferenţei de avere. Tînărul pleacă în lume pentru a-şi face o situaţie. După un timp izbuteşte. Revine în ţară, nerăbdător să-şi găsească logodnica. Dar este prea tîrziu; fata, pierzînd nădejdea că iubitul ei se va mai întoarce, acceptă căsătoria tocmai cu rivalul acestuia. Tînărul moare de durere. A doua zi, tînăra se roagă în genunchi lîngă sicriu; sfîşiată de aceeaşi suferinţă, moare şi ea. Vor rămîne alături, pentru eternitate, în acelaşi mormînt.

Tirso păstrează linia legendei. Dă episoadelor putere, măreţie, vibrare. Reliefează forţa morală a sentimentului, capacitatea de sacrificiu; realizarea ne impune cu atît mai mult, cu cît dincolo de drama sufletească a doi îndrăgostiţi desluşim emoţii şi frămîntări general-umane.

În jurul piesei *El burlador de Sevilla* s-a purtat o mare controversă literară. Piesa a fost atribuită, deopotrivă, lui Lope de Vega şi lui Calderón. Astăzi, chestiunea e limpede: piesa a fost scrisă de Tirso de Molina; lui, deci, îi aparţine în teatru şi paternitatea personajului Don Juan.

Subiectul e constituit din îmbinarea a două legende spaniole. Potrivit uneia, Don Juan, descendent din ilustra familie Tenorio, după ce a răpit pe fiica unui demnitar din Sevilla, îşi omoară tatăl în duel şi apoi îi profanează mormîntul; un Juan de Maraña, aparţinînd şi el unei vechi familii din nobilimea castiliană, îşi vinde sufletul diavolului, acelaşi diavol care cu trei sute de ani înainte fusese învins de către întemeietorul acestei familii. Personajul conceput de Tirso, prin care Don Juan îşi face intrarea în repertoriul universal, contopeşte caracterele acestor două figuri într-unul singur. Nu ne aflăm în faţa unei construcţii definitive, cu articulaţii îndeajuns de sigure, ci a unei improvizaţii, împletind în curgerea ei repede şi scăpărătoare elemente de comic sever, pasional, cu note fantastice de ordin aproape tragic.

Eroul este tînărul Don Juan Tenorio, un senior abuziv, în vînătoare continuă după voluptăţile vieţii şi mai cu seamă după plăcerile ilicite ale iubirii. Nimic nu-l sperie, nimic n-ar putea să-i opună vreo piedică, vreo măsură, vreun scrupul moral. În urmărirea scopului său — făcută cu pasiune gravă, într-un fel de întrecere stranie cu el însuşi — nu se dă în lături de la nici o turpitudine: minte, se travesteşte, ia poze de mare îndrăgostit, acceptă situaţii groteşti, merge din abuz în abuz, devenind chiar ucigaş. Cînd se simte încolţit, se salvează prin fugă. Nu alege, nu aşteaptă să se cristalizeze un sentiment. Abia descins la Neapole, îşi încearcă norocul pe lîngă o ducesă, Isabel. Suferind un naufragiu, este la un pas de a-şi pierde viaţa. Dar întîmplarea nu îl pune pe gînduri; dimpotrivă, dorinţa de aventuri i se înfierbîntă parcă şi mai mult. Seduce din amuzament o păstoriţă, apoi o pescăriţă, încercînd în acelaşi timp să-şi păstreze morga de aristocrat. Trăieşte halucinant o singură plăcere: aceea de a spori necontenit numărul femeilor cucerite. Nu se gîndeşte să-şi varieze mijloacele de seducţie; în genere, procedează

elementar, jurînd fiecărei victime c-o va lua de soție. Asistăm la o frenezie senzuală, plutind în plină inconștiență. Don Juan e în așa fel alcătuit moralmente, încît răspunderea faptelor sale ori primejdia spre care aleargă îi rămîn străine.

Mai curînd sau mai tîrziu va veni și ziua pedepsei. Legenda pe care se sprijină autorul invocă oarecum ideea justiției imanente. Într-o noapte, pentru a se salva dintr-o situație dificilă, Don Juan ucide pe Don Gonzalo de Ulloa, tatăl Doñei Ana, noua sa cucerire. Persistînd în atitudinea lui de cinic, insultă statuia de pe mormîntul celui ucis, pentru ca apoi s-o invite la masă. Ca răspuns la această invitație, statuia oferă și ea un banchet. Don Juan începe să înțeleagă că i se pregătește sfîrșitul. Rodomontadele pe care le mai încearcă sînt de prisos. Mîncărurile și băuturile de la banchetul statuii — scorpioni, vipere și vinuri corosive — îi vor aduce prăbușirea. În momentul morții, cuprins de spaimă religioasă, cere un preot. E prea tîrziu. Don Juan se prăbușește, urmînd să ia pentru veșnicie calea infernului. Este o încheiere mistică, amintindu-ne că Tirso de Molina, scriitorul atît de pătruns de ideile Renașterii, era în același timp *fray* Gabriel Tellez, membru al ordinului Mercedes. Remarcăm, totuși, că mai mult decît împlinirea unei justiții divine, acest epilog însemna triumful unor legi morale și umane, pe care în viața lui Don Juan crezuse că le poate disprețui.

Apariția personajului Don Juan în teatru reprezintă un fapt de seamă, cu semnificații sociale, morale și literare. Această apariție se leagă de mai mulți factori, sub semnul general al nevoii de eliberare. În antichitate, oricum, n-ar fi fost cu putință să se conceapă un asemenea personaj. Voluptățile păgîne, posibilitatea zeilor ca evadînd din Olimp să-și culeagă printre oameni fericiri afrodisiace, ca și o anume inferioritate socială în care era ținută femeia, creau un climat de toleranță erotică în care crimele amorului puteau să treacă nepedepsite. Nici în evul mediu n-am fi putut întîlni o asemenea apariție, fie din cauza practicilor sau rigorilor religioase care condamnau concupiscența, fie din cauza unei mentalități care întreținea în jurul fragilității feminine forme aproape superstițioase de cult. Alta era situația în Renaștere, mai ales în Spania secolului al XVII-lea, cînd încercările de ieșire din interdicțiile bisericești se înmulțesc. Asistăm la un proces viu, caracteristic, introducîndu-ne în atmosfera Renașterii, cu stările ei de spirit. Poate că inițiativele în cauză nu găseau întotdeauna metoda cea mai potrivită sau calea cea mai morală ; principalul e că aceste inițiative se produceau, purtînd în ele proteste, emancipări, strigăte de libertate ale naturii umane.

Eroul se manifestă detestabil: e vehement, orgolios, gata în orice clipă să se dezlănțuie în porniri sîngeroase. Are însă și calități: adeseori e brav, poartă în tinerețea lui o frumusețe irezistibilă. Într-un fel, oamenii și opinia vremii l-au condamnat; într-altul, parcă ar vrea să-l absolve. Apariția și manifestările personajului au în ele note de curaj ; propagă oarecum un aer de întinerire, cu mesaje de emancipare. E un fapt caracteristic, pe care sentimentul vremii nu putea să nu-l înregistreze.

Personajului creat de Tirso de Molina i se va deschide, de acum înainte, o mare carieră în poezia și mai ales în teatrul lumii. Apare mai întîi în Italia, în prelucrările unor dramaturgi lipsiți de autoritate. Trecînd în Franța, va căpăta aici contururi marcate. În 1657, la Paris, vom găsi pe afișul unei trupe

italiene piesa *Le convive de pierre*; este o adaptare liberă după autorul spaniol, cu improvizații actoricești gen *commedia dell'arte.* Doi ani mai tîrziu, în 1659, în cadrul serbărilor de nuntă ale lui Ludovic al XIV-lea, se reprezintă chiar piesa lui Tirso. Se vor ivi încă diferiți imitatori, iar în 1665 Molière dă al său *Don Juan, ou le Festin de pierre* (1665), operă fundamentală, tot cu un personaj învins, dar nu de forțe divine, ci de o structură sufletească prinsă fără ieșire în contradicții și neliniști adînci.

Rînd pe rînd, personajul se va încetățeni în mai multe literaturi europene, pentru a deveni sub pana multor scriitori ai lumii o incarnare reprezentativă. S-au apropiat de el, dîndu-i un loc în opera lor: Sadwell, Antonio de Zamora, Goldoni, Goethe, Byron, Lenau, Puşkin, Musset, Mérimée, José Zorrilla, Barbey d'Aurevilly, Th. Gautier, Dumas-tatăl, Baudelaire, Kierkegaard; dintre compozitori, trebuiesc amintiți Gluck, Mozart și Richard Strauss. Toți vor veni cu dezvoltări și analize, punînd personajul sub diferite unghiuri de privire. Nici unul, însă, nu-i va modifica acel fond de inichitate infernală, expresie a decăderii moravurilor în cadrul feudalității spaniole, pe care i l-a atribuit creatorul său. Tirso de Molina are în literatură gloria de a fi creat și impus atenției artistice un tip universal, muncit de contradicțiile naturii umane.

TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (VII)

CALDERÓN

1. Aspecte biografice

În comparaţie cu destinul de frămîntări şi de vicisitudini al lui Cervantes ori al lui Lope de Vega, viaţa lui Calderón s-a desfăşurat cu linişte, într-o notă de împăcare şi de seninătate.

Don Pedro Calderón de la Barca Barreda Gonzalez de Henao Ruiz de Blasco y Riaño s-a născut la Madrid, în ziua de 17 ianuarie 1600. Şi-a început instrucţia într-un colegiu iezuit din Madrid, pentru a o continua la Universitatea din Salamanca, unde va face studii juridice, de drept civil şi drept canonic. Vocaţia de poet i s-a precizat de timpuriu: la vîrsta de treisprezece ani dă la iveală prima sa piesă de teatru, *El carro del cielo* (Carul cerului), iar la vîrsta de douăzeci şi doi de ani, la un concurs literar, s-a clasificat imediat după Lope de Vega, ceea ce i-a adus laudele încurajatoare ale acestuia: „Culegi în vîrstă fragedă lauri pe care de obicei timpul îi acordă doar celor cu tîmplele argintate".

Curînd după aceasta, urmînd unei tradiţii spaniole căreia i se supuseseră deopotrivă şi marii săi înaintaşi, va intra în armată, urmînd a servi mai întîi în ducatul Milanului şi apoi în Flandra. Între timp, reputaţia lui literară continuă să crească. Piesele sale, din ce în ce mai cerute, sînt reprezentate cu succes pe scenele din Madrid şi din ţară. Încă de pe acum apar cîteva din creaţiile lui notorii: *La dama duende* (Doamna nevăzută), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Casa cu două porţi e greu de păzit), *El médico de su honra* (Medicul onoarei sale) şi *La Vida es sueño* (Viaţa e vis).

În această perioadă întîlnim în viaţa lui Calderón mai multe incidente pitoreşti, constituind parcă nişte ilustrări vii, trăite, ale episoadelor zugrăvite în comediile sale de capă şi spadă. Despre o cicatrice la tîmpla stîngă poetul declară făţiş: „Mi-a făcut-o un vîrf de sabie, într-o chestiune de gelozie". Pe actorul Pedro Villegas, care cu spirit de trădare înfipsese un pumnal în fratele său, îl urmăreşte cu spada trasă pînă la altarul unei biserici a Trinitarilor, unde agresorul încerca să-şi găsească refugiu. Un avertisment public, pe care i-l adresează predicatorul curţii, Hortensio Paravicino, nu-l sperie. Preferă întemniţarea, sub acuzaţia de a fi insultat haina sacerdotală, decît să-şi retragă cuvintele de ironie şi sarcasm. O altercaţie, petrecută în cursul unei repetiţii de teatru, îl duce la ieşirea pe teren; are mîna fermă şi rămîne învingător.

Moartea lui Lope de Vega, în 1635, îl găsește cu reputația bine stabilită. Țara, printr-un consens unanim, vede în el pe succesorul acestuia. Filip al IV-lea, de curînd urcat pe tron, îi încredințează sarcina de poet al curții și de conducător al spectacolelor regale de la Buen Retiro. E promovat cavaler al ordinului militar Santiago, în care calitate pleacă să lupte în Catalonia răsculată. La capătul unei campanii de doi ani revine rănit la Madrid. Aici este desemnat ca principal organizator al serbărilor prevăzute în onoarea Anei de Austria, noua regină a țării. Din ce în ce mai mult, Calderón devine un favorit al mulțimilor. E asaltat de solicitări, de sărbătoriri, de corurile admiratorilor. În toată țara nu există alt nume mai des pronunțat, mai reprezentativ, mai înconjurat de străluciri și aclamații. Biserica, orașele și curtea regală îi cer neîncetat să compună; fiecare aspiră ca vocația și inspirația poetului să-i aparțină în primul rînd.

În 1651, părăsind cariera armelor, intră în rîndurile clericale. Se supune astfel unei tradiții, numărînd înaintea lui personalități literare ca Lope de Vega și Tirso de Molina. Un moment — după cum ne-o spune el însuși — poetul intenționase ca o dată cu îmbrăcarea hainei preoțești să nu mai scrie teatru, indiferent de ce natură. Dar aceasta era o nevoie prea puternică pentru a putea să renunțe la ea. Va compune neîncetat, pînă la sfîrșitul vieții, uneori la cererea oficialităților ecleziastice, de cele mai multe ori din îndemnul lui de artist.

Moartea lui Filip al IV-lea, în 1665, l-a afectat. De la fiul și urmașul acestuia, Carol al II-lea, străin sufletește și de poezie, și de poeți, nu avea ce să aștepte. Calderón începe să cunoască amărăciuni și zile grele. Există mărturii contemporane din care aflăm că uneori i se trimiteau ajutoare în natură, *ración de camara*, „pentru a avea cu ce să se hrănească, un om ca el, la o vîrstă înaintată, cu puținele lui resurse materiale, după ce a adus atîtea servicii țării". Dar poetul se află acum la vremea unei înțelepciuni senine, cînd asemenea contrarietăți nu-l mai pot tulbura. Stăpînește condeiul pînă în ultima clipă de viață. Se stinge cu liniște și maiestate, în vîrstă de optzeci și unu de ani, în dimineața zilei de 25 mai 1681. Cu puțin timp înainte, stătuse aplecat pe paginile ultimelor lui manuscrise.

Pentru moment, respectîndu-i-se dorința, a fost îngropat cu simplitate în biserica San Salvador. A fost însă nevoie să se instituie funeralii publice, întrucît în întreaga țară această pierdere era resimțită ca un doliu național. La Lisabona, la Neapole, la Milano și la Roma s-au produs ecouri tot atît de puternice ca și în orașele Spaniei. Personalitatea poetică a lui Calderón domină în patria sa tot secolul al XVII-lea. De-a lungul a cinci decenii, cît a perpetuat cu demnitate moștenirea dramatică lăsată de Lope de Vega, a fost în viața sufletească a poporului său omul cel mai iubit.

2. Cu privire la reconstituirea operei

Reconstituirea operei dramatice lăsate de Calderón continuă să fie o lucrare dificilă.

Multe piese s-au pierdut. Numărul celor publicate de autorul însuși este relativ mic. Calderón și alți dramaturgi ai epocii compuneau mai cu seamă

pentru public și pentru nevoile imediate ale reprezentațiilor, la perpetuitatea operelor se gîndeau mai puțin. Găsim în piesele lor elemente și scînteieri legate de mișcarea momentului: culoare, vervă, căldură, spontaneitate, izbucnire temperamentală. Cizelarea frazei și scrupulul perfecțiunii artistice rămîn adesea mai în umbră. Sub acest raport, situația diferă mult de ceea ce peste puțin timp vom întîlni în teatrul clasic francez, în speță la Corneille, Racine și Molière. Imprimarea, în genere, era lăsată pe seama întîmplării. Inițiativa aparținea de regulă unor librari interesați, care procedau în mod arbitrar, impunînd din considerentele lor trunchieri, amendări sau reduceri flagrante în textele originale. Din mai multe notițe contemporane deducem că în 1680 circulau sub numele lui Calderón, în Spania și în America Latină, aproximativ o sută de piese imprimate, unele cu desfigurări ce le făceau de nerecunoscut. În scrisoarea de răspuns către ducele de Veragua, care voind să editeze o colecție completă se adresase poetului pentru anumite lămuriri, Calderón se plînge mai întîi împotriva librarilor săi și apoi întocmește o listă a pieselor proprii, însumînd o sută unsprezece drame și șaptezeci de *autos sacramentales*. Acest catalog continuă să reprezinte un document de bază pentru reconstituirea operei. Dintre piesele indicate, unele s-au pierdut fără urmă; altele, pe care cercetarea modernă le atribuie cu certitudine lui Calderón, nu apar în documentul amintit.

Exegeza modernă fixează un număr de 225 titluri: 120 de comedii, 80 de *autos* și 25 de *entremeses*. În cuprinsul lor distingem două linii de forță: teatru profan (drame istorice, drame filozofice, drame și comedii de capă și spadă, comedii picarești, *saynetes*, piese galante, piese ocazionale pentru serbările de curte) și teatru sacru (drame religioase, *autos*, *entremeses*).

În genere, clasificările pe care le-am folosit la autorii anteriori sînt valabile și acum. Calderón n-a inventat specii noi; confirmă și perfecționează tradiția. Teatrul lui ne dă posibilitatea să stabilim cu precizie o clasificare tematică.

3. Dramaturgul epocii sale

Ca autor dramatic, Calderón merge pe drumul deschis de înaintașii săi, sprijinindu-se mai cu seamă pe Lope de Vega și Tirso de Molina. Concepția, sistemul, principiile se mențin pe liniile existente, dar sînt puse în mișcare prin resursele sporite ale unui spirit înzestrat, capabil de a construi subiecte ample, de a înnoda intrigi savante, de a proporționa părțile, de a da coloriturilor spaniole și mai multă intensitate, de a include în patosul acțiunilor de pe scenă patosul autentic al poporului, de a contura personajele cu fermitate, în sfîrșit de a îmbrăca toate acestea într-un larg veșmînt de lumină și fervoare poetică.

Personajele, în genere, au asemănări cu cele concepute de Lope. Găsim, deopotrivă: onoare cavalerească, devotament față de monarhie, fervoare religioasă, explozii pasionale. Regăsim cavaleri îndrăzneți, amanți înveșmîntați în mantii protectoare, femei mascate, soți geloși, seducători nerăbdători și dispuși spre aventură, frați sau părinți justiționari, fanatici ai sentimentului de onoare. Acțiunile decurg furtunos, cu înnodări neașteptate, în mari jocuri

de efecte. Calderón este maestru neîntrecut în lovituri de teatru: *los lances de Calderón*.

Calderón nu egalează fecunditatea lui Lope de Vega. Străbate ca și acesta în planurile profunde ale unui univers dramatic, fără însă a pune în mișcare tot atîtea tipuri reprezentative și a veni în creația de teatru cu un sistem corespunzător de preocupări doctrinare. Calderón prelungește adesea tirada și întreține o notă de exaltare prin imnuri încărcate de lirism răsunător, ceea ce ar putea să lase impresia că diluează acțiunea dramatică, abătînd-o de la linia ei naturală. Teoretic, poetul se declară împotriva culteranismului; totuși îl practică, prin abundență de imagini, de situații încărcate, de tonuri intense, de unele afectări ale expresiei, de exaltări ale sentimentului, de digresiuni lirice. Personajele devin monotone prin uniformitatea lor. Goethe, sesizînd acest punct slab, le compară lipsa de varietate cu aceea a unor soldați de plumb, „turnați cu toții din același material, în aceleași forme". În schimb, Calderón denotă abilitate în a conduce intrigile și a combina planurile acțiunilor, pune multă putere în zugrăvirea gesturilor de prestigiu, realizează și lumină scenică, sporește intensitatea dramatică, imprimă avînt poetic; prin toate acestea, va reuși să exprime cu mai multă pregnanță decît oricare alt poet spaniol pasiunile și fervorile poporului său.

Lope de Vega e socotit ca incarnînd geniul spaniol în totalitatea lui; despre Calderón s-a spus că ar trebui privit ca pictorul reprezentativ al vieții spaniole dintr-o singură epocă, secolul al XVII-lea. S-ar putea ca această judecată să fie parțială, și chiar nedreaptă; dincolo de cantonarea într-o perioadă anumită, poetul zugrăvește moravuri spaniole, redă stări de spirit ale poporului, reflectă moduri comune de viață. În bună parte, teatrul lui Calderón împrumută expresie dramatică unor situații pe care, cu un secol înainte, compatrioții lui le aplaudau în romanele lor cavalerești.

Subliniem, totuși, că autorul manifestă în largă măsură o psihologie de curtean, refractară contrastelor picarești care ar fi putut aduce pe scenă varietate și vioiciune, dar cu unele înclinații spre afectări culteraniste, prinse într-o rețea de pretenții nobilitare. În fresca de viață pe care o constituie, Calderón pune accente și lumini de apoteoză; sînt trăsături care pînă în cele din urmă vor deveni monotone și convenționale, tocmai prin susținerea lor la un diapazon înalt, vecin cu exaltarea.

Asistăm la o interpretare idealizată a vieții, cu personaje mai mult alegorice decît reale. Adesea, Calderón lasă impresia că se depărtează de realitate, parcă sub teama ca aceasta să nu conțină aspecte urîte ori îndoielnice, în stare să-i tulbure entuziasmul poetic, înaripărea inspirației.

Calderón — repetăm — nu s-a gîndit să inoveze, ca subiecte și ca specii dramatice. A scris o *Apologia de la Comedia*, care însă nu ni s-a mai păstrat. Se crede că acest studiu de poetică se mărginea să reediteze idei și practici din creația de teatru a epocii. Un contemporan, francezul Bertaut, imitator al lui Ronsard și partizan al *unităților*, referindu-se la o convorbire pe care ar fi avut-o cu poetul în 1659, pretinde în mod zeflemist că în materie de reguli și de sisteme dramatice acesta continua să rămînă tributar lui Lope de Vega. Este vorba de o judecată parțială, a unui obscur, pe care trebuie s-o primim cu rezerve.

Pe deasupra acestor limite, Calderón rămîne un dramaturg mare. E prea sclipitor, prea stăpîn pe mijloacele proprii, prea personal în arta și realizările sale, pentru a-l socoti doar un continuator al lui Lope de Vega; totodată trebuie să admitem că fără sămînța aruncată de acesta, și mai cu seamă fără conștiința spaniolă pe care a inclus-o în opera sa, drumul lui Calderón și vocația lui de poet al epocii ar fi avut în dezvoltarea lor mai puține puncte de sprijin.

4. **„Punctul de onoare"**

Piesele de capă și spadă, în care Calderón excelează, au în centrul lor sentimentul de onoare.

Ne aflăm — cum s-a mai spus — în Spania secolului al XVII-lea. În straturile de sus ale societății găsim un amalgam de stări sufletești: devoțiune, galanterie, generozitate, lux, parcimonie. Nimic nu se află în mai mare cinste ca blazonul. Prejudecata nobilitară cerea ca acesta să fie menținut cu orice preț; totul era ca strălucirea lui să fie plină, ca tinerii să apară superb în atitudini cavalerești, ca femeile să fie frumoase și cuceritoare, ca gesturile să se desfășoare larg și ceremonios, ca regele și seniorii din anturajul său să se înveșmînteze în poze de mari protectori și ca viața pe care o patronau să treacă drept cea mai fericită cu putință.

În această atmosferă, sentimentul de onoare aluneca în situații excesive și compromițătoare, devenind din virtute socială de prim ordin o formă de pervertire a idealului cavaleresc. Aparent, întîlnim fapte și trăsături capabile să ne impresioneze: generozitate și acte de sacrificiu, înălțime de suflet, gesturi de loialitate, respectul cuvîntului dat, milă și înțelegere pentru cei slabi, protecție față de femei. Fondul, însă, e încărcat de racile. Din virtute, sentimentul de onoare amenință să devină obsesie și nevroză. Creează în jurul lui o stare de contagiune. În sinea lor, cei prinși în această contagiune se socotesc *hidalgos*. S-ar fi crezut că vremea lui Don Quijote trecuse; în realitate, psihoza ei continuă, pe alocuri chiar cu trăsături mai apăsate. Sînt de ajuns chiar împrejurări mici, neînsemnate, pentru ca din ele să se aprindă dintr-o dată conflicte fulminante cu gesturi și manifestări spectaculoase.

Piesele lui Calderón reflectă de aproape această stare de lucruri. Din nimic, eroii lor se cred insultați și trag spada. Un fapt obișnuit, un cuvînt, o părere sînt luate drept ofense; urmează, imediat, gestul de protest sau de răzbunare. Se așteaptă doar un pretext, pentru ca în numele sentimentului de onoare să se treacă la demonstrații extreme. Chiar fără motiv puternic, prietenul se consideră îndatorat de a sări în apărarea prietenului său; tatălui i se pare că în orice moment ar avea de pedepsit pe cineva, pentru că atentează la buna reputație a fiicei sale; fratele nu așteaptă mai mult ca să intre în acțiune.

Gelozia, mai cu seamă, dă naștere la situații teribile. Soții geloși nu sînt capabili de înțelegere, cu atît mai puțin de iertare. Se cred îndreptățiți să lovească, neapărat. Răzbunarea trebuie să fie totală, crudă, promptă, sîngeroasă. Chiar dacă își iubesc încă soțiile, pe drept sau pe nedrept socotite

necredincioase, merg cu hotărîrea lor pînă la capăt, ambii vinovați trebuind să-și primească osînda. „Ne iubim femeile, dar mai presus de orice trebuie să iubim onoarea !"

Soțul gelos nu așteaptă probe; din clipa în care i s-a strecurat în suflet fie și o ușoară bănuială, se simte îndreptățit să intervină cu necruțare. Gutierre de Solis este la fel de gelos ca Othello, dar fără ca sentimentul lui să atingă registre sublime și să emoționeze patetic. Între Doña Mencía de Acuña și infantele Don Enrique, care o iubise odată, nu s-a petrecut nimic vinovat; e de ajuns însă o simplă bănuială, pentru ca Gutierre, cu sîngele răscolit, să alunece într-o răzbunare crudă. Replica dată regelui, cînd acesta îl întreabă dacă a surprins cu adevărat ceva, e caracteristică: „...sînt dintre oamenii care nu au nevoie să vadă; e de ajuns că-mi închipui!" (*El médico de su honra* — Medicul onoarei sale).

Într-un alt caz, în care eroul este Don Lope de Almeida, răzbunarea soțului gelos merge cu rafinament pînă la paroxismele cruzimii. Don Luis de Benavides și Doña Leonor se revăd după mai mulți ani. În scurta lor întîlnire, femeia venise cu un gînd simplu și curat: să explice omului pe care altădată îl iubise și pe care între timp îl crezuse mort, în ce fel împrejurările o siliseră la căsătoria ei actuală, constituindu-și un alt cămin decît acela pe care îl visase. Dar Don Lope nu vrea să înțeleagă. Convins că soția sa l-a dezonorat, pune la cale un plan infernal de răzbunare ocultă, pe care îl va urmări pas cu pas, cu o stranie premeditare și siguranță de sine. Își ucide rivalul într-o barcă, pretextînd că s-ar fi înecat din cauza valurilor, și apoi dă foc casei în care se află soția sa, lăsînd-o pradă flăcărilor (*A secreto agravio secreta venganza* — La ofensă secretă, răzbunare secretă).

Sentimentul de iubire, căruia Calderón îi rezervă în piesele sale un loc de seamă, ne impune. Avem însă de-a face mai mult cu o iubire de principiu, decît cu una reală. Poetul pare mai aproape de inspirația ideală din cîntecele trubadurilor medievali, decît de iubirea efectivă, cu frămîntări intime și rădăcini senzuale.

Feminitatea e înconjurată cu respect și preveniri delicate. Față de femei, poetul este bun, atent și mărinimos. În unele privințe, însă, rămîne străin de psihologia lor adevărată. Le atribuie tării sau slăbiciuni, nu în raport cu omenescul lor natural, ci cu principiul de onoare. Femeile, ca și bărbații, sînt ținute să respecte acest principiu cu egală strictețe. În genere, eroinele lui Calderón se deosebesc puțin unele de altele. Sînt înfățișate ca făpturi tari, fără ezitări în ciocnirea lor cu încercările vieții. Chiar cînd sînt ușuratice și inconsecvente, cochete ori capricioase, demnitatea lor rămîne inalterată. Se simt măgulite cînd li se adresează omagii; privesc cu plăcere gesturile de galanterie; suspină îndelung după iubiții lor, care au murit sau le-au părăsit; au uneori dorința de a se lăsa cu aprindere în voia pasiunilor; nu se abat totuși de la datoria lor de soții; fac din aceasta un punct de onoare mai presus de orice alt sentiment.

Înțelegem, deci, că atmosfera în care ne introduc aceste piese este o atmosferă cu note sumbre, încărcată, purtătoare de fanatism și excese. Poetul nu urmează întotdeauna o linie reală a sentimentelor umane, ci stăruie adesea într-o convenție existentă, pe care o va duce pînă la tensiunea ei maximă.

Astfel, acela care își apără onoarea nu mai apare ca omul unei virtuți, ca păstrătorul unei valori, ci devine susceptibil, absurd, straniu prin incapacitatea lui de înțelegere și prin cruzimea lui tiranică, ridicată la rang de principiu. Prin actele și exploziile lui temperamentale, pare certat cu viața reală, străin de conținuturile acesteia. Nu prețuiește viața pentru date intrinsece, pentru împlinirile și promisiunile ei, ci este gata s-o strivească, subordonînd-o unor prejudecăți nobilitare, unei mentalități de castă sau unor criterii conformate din dispreț și prezumții. Sîntem introduși într-un climat pesimist, pe care culoarea spaniolă și verva poetică a lui Calderón îl fac mai puternic, mai stăruitor.

5. **Poetul catolic**

În opera lui Calderón, teatrul religios ocupă un loc de seamă. Faptul a fost îndelung studiat și subliniat; socotim, chiar, că asupra lui critica și istoria literară mai veche au ajuns la unele judecăți extreme. S-a spus, anume, că nu există piesă scrisă de Calderón, chiar neînsemnată, în care sentimentul religios să nu fie implicat pînă în țesătura ei cea mai intimă; că poetul ar fi pus în compunerea dramelor lui religioase mai multă grijă și mai multă artă decît în celelalte; că în nici o altă producție, ca în *autos sacramentales*, geniul lui nu s-a manifestat cu mai multă strălucire și autenticitate; că trebuie să vedem în Calderón un „poet prin excelență catolic“, numărîndu-se ca atare printre marile spirite pe care le-a produs catolicismul.

Sînt puncte de vedere care comportă reconsiderări serioase. Începutul l-a făcut încă din 1892 criticul marxist Franz Mehring, într-un mic studiu despre *Judecătorul din Zalamea*. Cu timpul, părerile emise în acest studiu au devenit explicații directoare.

Calderón a intrat în ordinele monasticești la vîrsta de cincizeci de ani. La această dată, cariera lui literară, bine constituită, dăduse la iveală o bună parte din creațiile ei de seamă. Pînă atunci nu avusese nici o viață de aventuri și complicații, nici una de anahoret, cufundată în retrageri și devoțiuni mistice. Fusese soldat, cunoscuse de aproape asprimea și riscurile vieții de tabără, trăise în mediul curții regale, avusese în sarcina lui conducerea unei activități de teatru, se amestecase adesea printre mulțimile care îl aclamau insistent pe scenele tuturor orașelor din țară, simțise voluptatea triumfurilor, unită cu bucuria gravă de a se ști în viața poporului său un factor reprezentativ. Ne dăm seama, deci, că poetul era un om activ, o personalitate complexă a epocii, nu un simplu călugăr, izolat de lume și cufundat în speculații teologice. În opera sa găsim adevăr și viață, cu largi zugrăviri de oameni, de moravuri și de colorituri ale Spaniei contemporane; toate denotă că scriitorul se manifesta ca un exponent al epocii sale, legat organic de pulsațiile și realitățile acesteia.

Amintim aici o seamă de factori generali, de care trebuie să ținem seama. Condițiile istorice în care s-a format statul național spaniol n-au dus, ca în Anglia, la situații de ruptură cu puterea papală, ci pentru o bucată de vreme la întărirea raporturilor cu aceasta. Pentru a domina comerțul mondial, fapt spre care Spania aspira prin descoperirea Lumii noi, legăturile cu papalitatea

îi constituiau puncte de sprijin. Pe tabla de șah a războaielor ori a intereselor europene, Spania se afla de regulă în tabere și alianțe menite să aducă victorii catolice. Remarcăm, însă, că acest catolicism spaniol implică și germeni de prefaceri revoluționare: din vechea lui situație de aliat al feudalismului medieval devenea acum un factor menit să ajute dezvoltării capitaliste. Asistăm la forme catolice de gîndire în care sub egidă tradițională se petrec totuși emancipări semnificative. Economia spaniolă poartă gir catolic; dar această economie n-ar fi acceptat nici un singur moment ca doctrina catolică s-o frîneze în desfășurarea ei expansionistă. *Don Quijote* este o operă scrisă într-o țară catolică; aceasta n-a împiedicat ca ea să dezlănțuie un uriaș hohot de rîs împotriva atîtor superstiții sau prelungiri medievale. Ignațiu de Loyola, întemeind ordinul iezuiților, a gîndit și a procedat ca un medieval fanatic; dar, prin activitatea sa de păzitor al sistemului catolic, acest ordin a contribuit ca biserica spaniolă să rămînă puternică și în era capitalistă.

În lumina acestor fapte, partea religioasă din creația lui Calderón comportă înțelesuri modificate față de acelea pe care i le-a atribuit în mod curent critica burgheză.

Repertoriul religios al lui Calderón cuprinde un număr însemnat de *autos sacramentales*, piese ce se reprezentau în cadrul serbărilor *Corpus Domini*, pentru ca prin predica și fastul lor să exalte fervoarea catolică. Poetul reia subiecte populare, din legende creștine sau legende păgîne trecute în mitologia creștină, cărora le imprimă prin simțirea sa personală un plus de știință și de pietate. Toate, aproape, sînt construite pe bază alegorică. Apar personificări ca acestea: Gîndirea, Idolatria, Vanitatea, Moartea, Avariția, Luxuria, Greșeala, Ateismul, Apostazia, Grația, Credința, Iudaismul, Inteligența, Speranța, Caritatea ș.a. Sînt înfățișați, generic: Omul, Demonul. În aceeași acțiune apar personalități creștine (sfîntul Toma d' Aquino, sfîntul Augustin, sfîntul Ambrozie) alături de personaje păgîne (Sibilele de la Delfi).

Divina Filotea, în piesa cu același nume, personifică sufletul omenesc. Se află în luptă cu Prințul Întunericurilor (Demonul). Cîndva, acesta a iubit-o; astăzi o urăște și, cu ajutorul marilor lui prieteni, Lumea și Luxuria, vrea s-o nimicească. În castelul unde locuiește, bine apărat, e greu să pătrundă. Demonul, deghizat în căpitan și sol, cere Filoteei să înceapă negocieri de pace. Slujitorii care îl însoțesc sînt Ateismul și Apostazia. Filotea apare escortată de Credința, Speranța și Caritatea. Demonul încearcă, prin insinuări și calomnii, s-o îndepărteze de Prințul Luminii, căruia îi este destinată. Punîndu-i la picioare regatul lui, îi vorbește ultimativ: „Vei fi regină sau captivă!“ Filotea cheamă în jurul ei Virtuțile. Acestea sînt soldații care o vor apăra, pînă se va reîntoarce Logodnicul Celest. În lipsa acestuia, îi țin locul Soarele și Stelele. Demonul asediază castelul. Între timp acostează o corabie din care coboară Prințul Luminii. În lupta ce se încinge, acesta iese învingător, dar rănit. Filotea e disperată. Logodnicul Celest îi vorbește încurajator: „Trebuia să curgă acest sînge, pentru a te răscumpăra!“ Plecînd, adaugă: „Dușmanii voștri zac la pămînt; trăiți mai departe, în pace!“

Poetul nu intervine prea mult în fabula propriu-zisă a legendelor din care își ia subiectele; le dă, însă, solemnitate și strălucire stilistică. În centrul multora se află ideea teologică a ispășirii. Sentimentul religios e tratat apologetic. Preotul catolic apare ca o personalitate complexă, unind știința cu

virtutea, gata ca în apărarea credinței sale să meargă pînă la martiraj. Miracolul este arătat ca fiind prezent pretutindeni, ca putînd să se producă pentru oricine. Sfinții, fecioara Maria și toți ceilalți emisari ai cerului intervin în favoarea tuturor, virtuoși sau păcătoși. Meritele sociale, valoarea personală, echitatea muncii profesionale, deosebirile de o natură sau alta trec pe plan secundar; puțină „devoțiune", iată tot ce se cere în acțiunea pieselor, pentru ca asistența divină să se pună deodată în mișcare. Ne aflăm într-un climat stăpînit de magii, de mistere, de superstiții, de credință în minuni, de simboluri naive, de vise rău-prevestitoare, de explicații astrologice, de semne ale damnării, de profeții capabile să fericească sau de amenințări teribile. Recunoaștem în acestea o Spanie a vremii, frămîntată de grave contradicții intime; dincolo de fastul și lumina unor manifestări victorioase avem imaginea unor situații morale de fanatism și intoleranță.

Am văzut în ce măsură personajele din aceste *comedias devotas* sînt prezentate în forme alegorice. Faptul poate fi interpretat diferit. Pe de o parte, autorul prelungește un procedeu perimat din arsenalul teatrului scolastic medieval; pe de altă parte, sub o haină convențională, aduce totuși înțelesuri noi, reieșite din judecățile lui ca om al Renașterii. Aparența, într-adevăr, continuă să fie mistică, teologică; fondul e totuși mai liber, cuprinzînd o gîndire nobilă, cu semne de emancipare.

Această interpretare din urmă ne reține în mod aparte atenția. Iată, de exemplu, personajul Gîndul din *La cena de Baltasar* (Festinul regelui Baltazar). Într-un loc se definește pe sine, după cum urmează:

„...Nu-mi vezi îmbrăcămintea? (personajul poartă costumul de nebun, făcut din culori variate și stridente — *n.a.*) Mă schimb în culori, ca un cameleon. Prin mine, omul se deosebește de animal; în femeie, sînt frumusețea; la cel curtenitor, nădejdea de succes; în soldat, incarnez valoarea lui; la jucător, sînt norocul; zgîrcitului, îi par bogăția. Într-un cuvînt: sînt totul și nu sînt nimic; așa este în firea gîndirii omenești..."

Definiția nu are tinctură catolică; în loc de o prezentare rigidă, scolastică, solemnă, autorul folosește un joc liber, îndrăzneț, cu imagini antrenante și multiple ale vieții, nu cu reflecții grave și dogmatice.

Găsim indicații și nuanțe asemănătoare și la alte personificări. Față de trecut, ele aduc o notă de înnoire. Pe multe parcă s-a strecurat o geană de lumină a Renașterii, atenuînd asprimea lor medievală printr-un climat umanist. Idolatria și Vanitatea sînt puse să vorbească într-un stil poetic, drapîndu-și astfel prezumțiile în imagini artistice; Moartea apare surîzîndă, în veșminte de gentilom; Umbra și Lumina se înfruntă, evitînd totuși o ciocnire radicală; Avariția și Luxuria sînt înzestrate cu largi mijloace de captație; Credința, Speranța, Caritatea apar ca niște slujitoare credincioase în escorta strălucitoare a divinei Filotea, după cum Apostazia și Ateismul sînt puse să amplifice cortegiul Demonului: Greșeala dispune de mijloace multiple, prin care reușește să propage insinuări, să creeze iluzii, să cucerească și să pervertească toate cele patru colțuri ale lumii; Omul, în conflictul lui cu Greșeala, speră și rezistă, navighează prin furtuni, intră în luptă cu întreaga lui ființă fizică și morală, are mereu în vedere un ideal de salvare, etc.

Luate în totalitatea lor, aceste *autos* ale lui Calderón ne pun în fața unor tablouri catolice, caracteristice pentru Spania vremii. Poartă, incon-

testabil, încărcături mistice; din cauza tematicii teologice, personajele par adesea mai mult personificări ale unor categorii abstracte — în speță, de gîndire religioasă — decît eroi propriu-ziși, cuprinși ca atare în procese efective de viață. Desfășurările se petrec într-un ritm susținut, încălzit de fervori care nu obosesc niciodată. Abstracțiile — care în piesele profane ale lui Calderón pot supăra prin artificiozitate — în *autos* își găsesc o întrebuințare mai verosimilă, mai adecvată, cu atît mai mult cu cît autorul are destul meșteșug ca să învăluie subtilitățile doctrinare în formulări poetice și să le cuprindă în imagini ingenioase. Oricum, asemenea practici se repetă prea mult, făcînd ca actul de predicație să devină exclusiv și intolerant. Acesta este motivul pentru care piesele în chestiune n-au dobîndit perpetuitate; adresîndu-se unor aplecări locale, în funcție de condiții istorice privind doar o epocă și o colectivitate anumită, viața lor se va sfîrși o dată cu încetarea acestor condiții. Calderón este ultimul poet spaniol care prin geniul său creator le-a putut insufla frumusețe și înălțime.

Pînă la ce punct, anume, aceste *autos* ar putea fi considerate ca prelungiri ale miracolelor și misterelor din teatrul religios medieval? Aparent, asemănările predomină; deosebirile, însă, sînt esențiale.

Calderón, ca autor religios, a scris și drame propriu-zise. Toate sînt clădite pe un fond de dogme catolice, cărora poetul le dă o dublă învăluire: mistică și poetică. În multe apar figuri de sfinți și demoni. Fiecare cuprinde cîte trei părți, dispuse într-o arhitectură sigură, proporționată, adaptată în genere nevoilor scenice. Nota de naivitate din *autos* se păstrează; întîlnim însă o acțiune mai complexă, mai multă reliefare a caracterelor și, în genere, întregirea ideii religioase cu una filozofică. Reprezentarea lor avea loc nu ca pentru *autos*, pe estrade improvizate cu ocazia serbărilor și procesiunilor *Corpus Domini*, ci într-un mod mai stabil, în teatre publice.

Los dos amantes del cielo (Cei doi amanți ai cerului) poate fi socotită printre capodoperele genului. Crisanto, fiul lui Polemio, guvernatorul Romei, vrea să pătrundă cu ajutorul cărților înțelesurile noii religii. Tatăl său ține cu orice preț să-l smulgă din această preocupare. Claudio, preceptorul său, primește această misiune. În cursul unei plimbări prin pădure, întîlnesc trei fete tinere: Nisida, Cintia și Daria. Prima cîntă fermecător, întrupînd astfel ideea de perfecțiune; a doua citește și reprezintă înțelepciunea; a treia este model de frumusețe. Îndemnat să se pronunțe, Crisanto preferă pe cea din urmă. Curînd, însă, un ermit, retras în pădure de teama persecuției, îl inițiază în învățătura creștină. E prins de soldați și adus în fața lui Polemio, care, convins că fiul său și-a pierdut mințile, cheamă un medic să-l vindece. Acesta, rămînînd singur cu bolnavul, își dă pe față identitatea: venerabilul Carpoforo, ermitul din pădure. Îi promite botezul, după ce își va fi însușit principiile credinței. Daria, la îndemnul lui Polemio, încearcă să smulgă pe tînăr de sub vraja creștină. Folosește, într-o subtilă alternare, promisiuni și amenințări. Crisanto îi răspunde, constant: „Îmi poți frînge sufletul, nu și conștiința". Carpoforo, din ordinul regelui, este prins și decapitat. Cînd Crisanto este pus și el în lanțuri, Daria, sub impulsul iubirii, se convertește. Cei doi îndrăgostiți sînt închiși într-o cavernă, unde își vor sfîrși zilele. Apare un înger, anunțînd că această cavernă, unde se află mormîntul a doi îndrăgostiți ai cerului, va fi onorată în vecii vecilor.

Calderón știe, în această dramă, să evite nota voită, prezumțioasă, a predicației. Aspectul religios este dublat întotdeauna de unul uman, ale cărui ecouri răsună mai prelung, mai stăruitor. Zbuciumul din sufletul eroului, confruntat în două sentimente contrarii, cel păgîn și cel creștin, este redat cu pătrundere psihologică și, mai ales, cu nobilă compasiune a dramei umane.

Tot atît de notorie este și drama *La devocion de la Cruz* (Devoțiunea crucii). Eusebio și Julia se iubesc; dar Curzio, tatăl fetei, se opune. Lisardo, fratele Juliei, îl provoacă pe Eusebio la duel, pentru apărarea onoarei. Rănit de moarte, se roagă cerului ca adversarul lui să nu moară fără împărtășanie. Curzio află de moartea fiului său de la niște țărani care fuseseră martorii faptului. Jură să răzbune îndoita insultă. Hotărăște totodată ca Julia să meargă la mănăstire. Eusebio devine bandit; sufletul, însă, îi rămîne curat. Din copilărie, poartă în carnea lui un semn în formă de cruce, simbol de pietate. Eliberează pe Alberto, un preot, făcut prizonier de oamenii lui. Acesta îi dă o carte de inițiere și îi promite că va avea grijă de împărtășirea lui. Eusebio, care știe cît de perseverentă va fi urmărirea lui Curzio, nu se mai teme de nimic. Pătrunde în mănăstirea unde se află Julia. Zărind o cruce pe pieptul acesteia, se depărtează cu venerație. Julia, însă, hotărăște să-l urmeze. Se deghizează în soldat, se alătură oamenilor lui Eusebio și ajunge chiar la duel cu acesta. Într-un moment în care se putea ca soarta lui să devină tragică, se dezvăluie. Cuprinsă de remușcări, în disperare, se gîndește să ia asupra ei răzbunarea familiei. Eusebio, mustrat de conștiință, o imploră să se reîntoarcă la mănăstire. Ajunge față în față cu Curzio. Pentru că acesta refuză să încrucișeze spada cu un trădător, se vor lupta corp la corp, cu pumnii. Zărind pe pieptul adversarului său semnul crucii, Curzio își dă seama că în realitate acesta era fiul lui. Eusebio moare, iertîndu-și părintele. E îngropat într-o pădure apropiată. Intervine divinitatea, care îi aduce trupul la viață, pentru a primi împărtășania administrată de Alberto. Julia se reîntoarce la mănăstire. Mormîntul lui Eusebio va căpăta de acum înainte înțeles de simbol.

Drama cuprinde scene viguroase. Finalul, într-adevăr, e convențional și pare o concesie făcută misticismului vulgar. Dar pînă la el găsim caractere hotărîte, procese de conștiință, alternări dramatice între sentimentul iubirii și acela al datoriei, conflicte ieșite dintr-o concepție înaltă a datoriei umane. E probabil că pentru drama sa *Polyeucte* Corneille s-a inspirat din această operă a lui Calderón.

Dramele medievale tindeau să materializeze dogmele și să apropie mersul evenimentelor religioase de mersul evenimentelor omenești. Aceasta le făcea mai simple, mai directe, mai apropiate de criteriile și de emoția publicului obișnuit. În cadrul lor, acest public își putea acorda unele libertăți; avea parcă latitudinea ca o dată cu manifestarea sentimentului religios să-și dea pe față și gîndurile lui laice, și cele îndreptate spre divertisment și nevoie de uitare, și cele cu notă de sarcasm sau critică socială. În piesele lui Calderón, însă, dogmele sînt idealizate. De multe ori personajele care le înfățișează nu sînt personaje efective, întîlnite în viață, ci pretexte scenice pentru a se aduce în lumină chestiuni de speculație teologică, idei filozofice, alegorii, sentimente creștine, incarnări demonstrative ale spiritului pur.

Numeroși poeți medievali au rămas anonimi. Doar puțini au fost și oameni de curte; pe cei mai mulți, creația lor ni-i arată mai aproape de judecata și reacțiile populare, decît de politica bisericii ori a taberelor senioriale. În cazul lui Calderón, situația se prezintă cu modificări. Autorul este un artist dublat de un savant, capabil să împletească poezia și teologia în unități strînse. Împrumută personajelor sale — indiferent că le ia din scriptura creștină sau din istoria națională — o maiestate castiliană, purtînd accentele ei pînă departe. Amestecă situații din legenda spaniolă cu altele din mitologie sau din fabulația creștină, fără să țină seama de adevărurile psihologice și istorice. Știe însă ca peste tot să dea strălucire lirică, trezind astfel în sentimentul spaniol satisfacții vanitoase. Pentru toate aceste mișcări dispune de un stil adecvat, în care se îmbină o gamă variată de tonuri, de accente, de ritmuri și de registre, putînd să urce de la măsuri simple pînă la încordări sublime, de la nota familiară pînă la linia ceremonioasă și nobilă, de la izbucnirea spontană și încărcată de sinceritatea simțirii populare pînă la situări abstracte, pure. Totul e turnat într-o versificație multiplă și subtilă, realizată cu asocieri prozodice spaniole și italiene, cu filtrări discrete din întreaga poetică națională (octave, terțete, sonete, silve, lire, *redondillas*, romanțe ș.a.) și bineînțeles cu mijloace ale artei proprii.

În teatrul lui religios, adică în acea parte a creației sale care i-a adus în epocă principala notorietate, Calderón apare adesea în contradicție cu sine însuși. E și poet al Renașterii, și apologet al catolicismului; vorbește pe înțelesul poporului și totodată slujește spectacolul oficial, cu linia lui nobilitară sau ecleziastică; este în stare să se apropie cu simpatie pînă și de cea mai umilă înfiorare omenească, și în același timp lasă ca în atîtea din transparențele și rafinamentele superioare ale artei sale dramatice să deslușim semne de gîndire intolerantă.

6. Drame istorice

În teatrul lui Calderón, subiectele istorice abundă. Ca și Lope de Vega, nu se preocupă de adevărul strict al faptelor, de reconstituiri exacte, de culoare locală. Constatarea privește nu numai temele luate din lumea greacă, latină sau orientală, ci și pe cele din cronica națională. Autorul nu-și simte obligația de a da explicări geografice ori arheologice. Publicul, de altfel, nu cerea asemenea explicări; se mulțumea ca personajele, indiferent de pe ce latitudini proveneau, să reediteze imagini locale.

Nu se urmează o ordine anumită. Poetul preferă situațiile dramatice. Figura lui Henric al VIII-lea, regele englez, îi oferă prilejuri asemănătoare cu acelea din drama lui Shakespeare; dar, spre deosebire de acesta, Calderón încheie cu o apologie a papei, rostită de principesa Maria Tudor (*El cisma de Inglaterra* — Schisma din Anglia). *El príncipe constante* (Principele constant) este povestea unui personaj istoric portughez, Regulus, care, neputînd să obțină prețul răscumpărării sale, se întoarce să moară la barbari. În drama *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (În această viață totul este adevăr și totul minciună), tiranul Focas este constrîns să aleagă între Heraclius și Martian, unul fiind dușmanul, celălalt fiul lui. Subiectul este

aproape identic cu cel din *Héraclius*, tragedia lui Corneille. Critica încă dezbate dacă asemănarea provine din vreo imitație sau din faptul că cei doi poeți s-au inspirat din surse comune. În *Las armas de la hermosura* (Armele frumuseții), poetul castilian se întîlnește încă o dată în aceeași inspirație cu Shakespeare, aducînd pe scenă un episod cunoscut din istoria Romei: Coriolan, tînăr general roman, pus sub acuzare de tribunii poporului după ce adusese patriei servicii strălucite, revine, trecînd peste orgoliul său rănit, înduplecat de pericolele prin care trece țara și de rugămințile mamei și soției sale.

Cu elemente împrumutate din cronici ale Asiei vechi, Calderón a scris mai multe drame cu subiecte orientale, între care cea mai de seamă este *La hija del aire* (Fiica aerului).

Acțiunea e bogată, complicată, cu desfășurări pe o largă perioadă de timp. Se compune din două părți: în prima găsim evenimentele care conduc la căsătoria Semiramidei cu Ninus; a doua parte se încheie cu moartea reginei.

Semiramida s-a născut dintr-o iubire încheiată tragic între nimfa Arceta și un îndrăgostit trădător. E ținută într-o cavernă, sub paza severă a preotului-proroc Tiresias, pentru că asupra ei plutește un blestem: frumusețea răpitoare, pe care i-a dăruit-o zeița Venus, va fi pricină și explicație pentru răul ce-l va aduce în lume. I se spune Semiramida pentru că din copilărie au hrănit-o păsările, ca pe o fiică a aerului (în limba asiriană, *semiramis* înseamnă pasăre).

Generalul asirian Memnon o eliberează. O ia cu sine, asigurînd-o că frumusețea ei va fi nu un motiv de teamă, ci unul de încîntare pentru muritori. E îndrăgostit. În așteptarea autorizării regale pentru căsătorie, o ascunde. În sinea sa, Semiramida începe să se întrebe: „Voința mi-e liberă sau sclavă?... De ce Memnon, căruia trebuie să-i fiu recunoscătoare, nu face altceva decît să mă mute dintr-un munte în altul?“

Într-o zi, în pădure, regele, căruia i se speriase calul, e salvat de la moarte de către o femeie. N-a zărit-o decît în treacăt; de ajuns, însă, ca să-l tulbure profund. Dă ordin să-i fie adusă la curte. Era Semiramida. Memnon încredințează suveranului planul său de căsătorie. Tînăra femeie e condusă la Ninive, înveșmîntată somptuos, în carul regelui, pentru a fi prezentată ca salvatoarea acestuia.

Între Ninus și Memnon are loc o explicație bărbătească. Regele cere devotatului său să renunțe la Semiramida; Memnon refuză. Semiramida îi vorbește cu cruzime: „Azi, cînd nu mai ești decît un fugar, dizgrațiat de rege, cel mai de seamă serviciu pe care ți-l pot face e să-ți refuz mîna“.

Memnon primește ordin să părăsească țara. Ar vrea, însă, să-și mai zărească o clipă iubita. E prins de păzitorii regelui. Regele îi redă libertatea, dar pe ascuns poruncește să i se scoată ochii. Ninus încearcă s-o aducă pe Semiramida la o ascultare de sclavă; aceasta rezistă cu orgoliu și hotărîre: „Sînt fiică a lui Venus și știu că aceasta îmi apără soarta“. În sinea ei adaugă: „Dacă va fi să domnesc, voi face ca de numele meu să tremure lumea!“

În ziua nunții regale Memnon, care n-o mai poate vedea pe Semiramida, vrea ca măcar să-i mai audă o dată glasul. Izbutește să ajungă în preajma cortegiului. În primul moment îi urează, iertînd-o, să triumfe. Imediat după aceea, ca sub o inspirație, trece la amenințări și blesteme. Ninus e

cutremurat. Mulţimea se răspîndeşte îngrozită. În văzduh se aud trăsnete şi se văd flăcări.

În partea a doua, Calderón se abate de la această linie dramatică, alunecînd oarecum spre situaţii comice, cu travestiri şi elemente din afara legendei. Rezultă limpede că această parte a fost scrisă nu sub un impuls artistic real, ci mai mult din convenţii şi concesii de curte. Semiramida sfîrşeşte prin a fi sfîşiată de săgeţile celor revoltaţi. Această încheiere tragică, într-o compoziţie susţinută cu numeroase elemente comice, confirmă impresia de slăbiciune.

Prima parte are înfăţişări impunătoare. Fondul istoric ajută ca personajul principal să se reliefeze cu putere. Semiramida împlineşte, cu mijloace variate, tulburătoare, o predestinare a cărei ultimă victimă va fi ea însăşi. Ştie să încînte, să amăgească, să subjuge, să împletească nuanţe, să strecoare subînţelesuri, să fie crudă sau magnanimă, să rostească sentinţe, să-şi ascundă sau să-şi proclame orgoliul, să găsească accente dulci în momente de cruzime sufletească. Este un monstru de perversitate, păstrînd totuşi note de măreţie, apărînd în acelaşi timp telurică şi fatidică. Nu mai puţin conturate sînt şi trăsăturile celorlalte personaje: pasiunea nestăpînită a lui Ninus şi resemnarea stoică a lui Memnon. Cu elemente de legendă şi de istorie, Calderón a construit o mare dramă psihologică.

7. Drame pasionale

Această denumire nu este îndeajuns de proprie. O folosim din spirit de sistematizare, avînd în vedere o trăsătură principală. În realitate, dramele în cauză reflectă aspecte din toate direcţiile inspiraţiei lui Calderón, cu tensiunea lor patetică şi încărcătura lor barocă.

Amar despues de la morte (A iubi după moarte), a cărei acţiune se petrece în timpul revoltei maurilor din Granada, zugrăveşte lupta dureroasă pe care o iubire înaltă, curată, trebuie s-o dea cu meschinăria şi viciile unor moravuri ale vremii. *Medicul onoarei sale* şi *La ofensă secretă, răzbunare secretă* — piese despre care s-a amintit într-un paragraf anterior — înfăţişează tablouri puternice ale răzbunării, sub dublul semn al geloziei şi al onoarei ultragiate.

El alcalde de Zalamea (Judecătorul din Zalamea) i-a adus lui Calderón principala lui reputaţie de poet al Renaşterii. Continuă să se joace, întreţinînd celebritatea autorului, pe toate scenele din lume. Subiectul nu-i aparţine în întregime; l-a împrumutat dintr-o piesă aproape uitată a lui Lope de Vega, căreia de altminteri i-a adus modificări importante: reducerea numărului de personaje, adîncirea caracterelor, o mai strictă evocare a climatului social.

Ne aflăm într-o perioadă de mişcări militare. Soldaţii dintr-o unitate *(tercio)* sînt cantonaţi în satul Zalamea. Căpitanul Don Alvaro de Ataide, socotindu-se în drepturile sale de feudal şi împins deopotrivă de o patimă josnică, necinsteşte pe Isabel, fiica ţăranului Pedro Crespo, alcaldele satului. Bătrînul intervine pe lîngă seducător, cu rugămintea de a i se restitui onoarea. Dar totul e zadarnic, pentru că acesta refuză căsătoria cu dispreţ şi aroganţă. Crespo, atunci, trece la faptă; în baza atribuţiilor lui de judecător îl arestează

pe vinovat, îl condamnă la moarte și procedează fără întîrziere la executarea prin ștreang. Aflînd de cele întîmplate, regele devine mînios, ca și cum ar fi fost în joc un act de ofensă adusă dreptului feudal. Cînd însă se izbește de judecata și dîrzenia țăranului, este silit să-i dea dreptate, dispunînd totodată ca acesta să rămînă alcalde pe viață.

Drama este încărcată de semnificații, privind viața și moravuri din Spania secolului al XVII-lea.

În primul rînd, piesa constituie un protest la adresa exceselor la care se dedau formațiile militare ale timpului, în țara proprie ca și în alte țări. Calderón, el însuși, a ținut să precizeze că faptele sînt adevărate: *a esta historia verdadera*.

În al doilea rînd, ne pune în față un tablou al raporturilor dintre nobilimea feudală și țărănime, într-un moment istoric în care răzvrătirea acesteia din urmă începea să capete contururi și putere de acțiune.

Spiritul de castă e încă în ființă. Aristocrația își arogă drepturi și privilegii, prin singura justificare a sîngelui nobil *(limpieza)*. Privește pe ceilalți oameni cu dispreț și aroganță, drept o umanitate inferioară. Onoarea și demnitatea de care aristocrații vorbesc tot timpul sînt înțelese și practicate ca titluri de blazon, nu ca valori morale. Tînărului Juan, fratelui valoros al Isabelei, căpitanul Alvaro îi azvîrle în față cuvinte de insultă: „Dar ce onoare poate avea un țăran?" Prinsă fără ieșire într-o veche rețea de orgolii, această aristocrație trăiește mai mult o himeră decît o viață propriu-zisă. Din realitatea ce o înconjoară, apoape că nu mai înțelege nimic.

În acest timp, spiritul de revoltă își croiește drum. Privilegiile feudale sînt puse în discuție; nu mai apar ca instituții sacrosancte, primite de către lumea satelor și a orașelor cu un sentiment orb de obediență. La apărarea onoarei are drept orice spaniol, prin faptul că este om și spaniol. Vechea ierarhie feudală se clatină; s-ar spune că o altă ierarhie, națională și morală, se pregătește să-i ia locul.

Pedro Crespo, țăranul, nu contestă aristocrației dreptul de a avea un stil propriu de viață, cu tradiția, cu moravurile și cu mîndria ei aparte. Înțelege, însă, că și dreptul lui la onoare este la fel de real, cuvenindu-se deci să-i fie respectat. Și-l va apăra cu logică, în mod implacabil, fără ca prin aceasta să cadă în fanatism și exaltare. E bogat, îndeajuns de bogat; din banii pe care îi are, să zicem cu cinci sau șase mii de reali, ar putea să-și cumpere cu ușurință un titlu de noblețe. Imediat, însă, se întreabă; „Întrucît acest titlu ar însemna ceva, din moment ce o dată cu el nu pot să cumpăr și sîngele?" Pedro nu disprețuiește ideea de „sînge"; însă nu i se închină și nici nu aspiră spre ea. Onoarea pe care înțelege să și-o apere, departe de a însemna un blazon obținut din afară pe un preț sau altul, îi apare ca o forță dinlăuntru, ca o valoare cu titlu intrinsec ce „nu se cumpără". Citim în ea, o dată cu un sentiment al demnității persoanei și al familiei lui, o demnitate egală a omului din popor, așa cum acesta se simte pe sine și înțelege să rămînă. E o fire hotărîtă; judecata lui manifestă un ton de necruțare bazat pe bunăcuviință, legalitate și simț intransigent al datoriei.

Acest sentiment și această stăpînire de sine îi dau putința ca de fiecare dată să găsească în replicile sale formulări și nuanțe potrivite. Generalul de Figueroa, cînd acesta îi amintește că un țăran trebuie să accepte fără pro-

teste corvezile ce i se cer, îi răspunde: „Cu averea și cu viața mea stau la dispoziția regelui, pentru că fac parte din supușii săi; cît despre onoare, pe aceasta n-o cedez nimănui, pentru că este un bun al sufletului meu". Fiului său Juan îi dă sfaturi de o simplitate măreață: „Făgăduiește doar ce știi că poți duce la îndeplinire; să nu joci mai mulți bani decît ai în buzunar; poți să pierzi banii pe care-i ai asupra ta, nu însă și cinstea!" Față de rege păstrează tot respectul și toată deferența cerută de tradiția spaniolă. Nu ezită însă a-i relata cele întîmplate, chiar cu puțină maliție cînd monarhul îi atrage atenția că pentru un nobil executarea prin spînzurătoare e jignitoare: „Trebuie să știți, Sire, că nobilii din ținutul nostru sînt oameni pașnici; de aceea călăii noștri n-au avut prilejul să învețe cum se taie capul..."

Crespo reacționează cu dîrzenie, dar fără aroganță. Cruzimea lui — dacă se poate numi așa — decurge dintr-un conținut față de care își simte o datorie adîncă, nu dintr-o convenție devenită blazon sau profesiune. Crespo — și o dată cu el țăranii pe care îi reprezintă — nu se gîndesc să imite pe nobili; onoarea la a cărei integritate țin atît de mult reprezintă o trăsătură de conștiință și de emancipare de sub servituți feudale. Crespo și țăranii săi încep să-și ia în mînă propria lor soartă; nu se gîndesc să se desfacă de unitatea și de tradiția națională a țării, dar înțeleg că există umilințe și discriminări ce trebuie să dispară, dacă nu într-altfel, atunci făcîndu-și justiție singuri.

Judecătorul din Zalamea — ca înțeles social-moral și ca putere de a exprima forțele revoluționare ale Renașterii într-o Spanie încă stăpînită de superstiții catolice și feudale — stă pe același plan de importanță cu *Fuenteovejuna*, capodopera lui Lope de Vega. În teatrul lumii, ele constituie două mari pledoarii populare.

O egală celebritate, în decursul timpurilor, a cunoscut și piesa *El mayor monstruo los celos* (Gelozia, cea mai sălbatică fiară sau Tetrarhul din Ierusalim). Aparent, avem de-a face cu o dramă istorică; în fond, sîntem puși în fața unei probleme pasionale, cu notă fatidică.

Mariamnei, regina Ierusalimului, un învățat evreu i-a prezis că va muri răpusă de pumnalul purtat de soțul său la brîu. Irod, pentru a-i îndepărta teama, dovedindu-i totodată că este victima unui profet mincinos, azvîrle pumnalul pe fereastră, spre apele fluviului. Fatalitatea face ca pumnalul să se înfigă în umărul lui Ptolemeu, emisarul tetrarhului în Egipt pe lîngă Marc Antoniu și Cleopatra, care, întors din misiune, venea să-i anunțe victoria lui Octavian și să-l prevină împotriva eventualităților.

Asistăm de acum înainte la episoade lungi, complicate, toate însă convergînd cu fatalitate spre deznodămîntul prevestit. Aristobul, fratele Mariamnei, făcut prizonier în Egipt de Octavian, este interogat de acesta. Printre lucrurile lui, învingătorul găsește un portret al Mariamnei, de a cărei frumusețe rămîne cucerit, precum și o seamă de scrisori revelatoare, dovedind complicitatea tetrarhului cu dușmanii Romei. Împăratul reține portretul și insistă să afle numele titularei. Aristobul, pentru a nu compromite situația surorii sale, declară că medalionul reprezintă chipul unei femei care nu se mai află în viață. La Ierusalim, Irod reintră în posesia pumnalului, primindu-l de la medicii care îl extrăseseră din umărul celui rănit. Ține să-l încredințeze soției sale, pentru ca, avîndu-l pe seama ei, aceasta să fie sigură că blestemata

profeție nu va mai avea cum să se îndeplinească. Dar Mariamna refuză acest dar, convinsă că nimeni în lume, ca soțul său, n-ar putea să-i apere mai bine viața. Îi declară, cu emoție și recunoștință: „Stăpîne, păstrează mai departe această armă; cu cît o vei avea în pază, cu atîta știu că viața mea va fi mai sigură!"

Irod e dus în fața învingătorului. Pe cînd îngenunchea, îndeplinind gestul de supunere, zărește în mîna acestuia medalionul Mariamnei. Dintr-o dată, gelozia lui devine sălbatică. Află că împăratul se pregătește să plece la Ierusalim. Gîndul că acolo ar putea-o întîlni pe regină îl înnebunește. Chinul închisorii îi pare infim, în comparație cu frămîntarea lui interioară. Compune o scrisoare către Ptolemeu, numit între timp comandant al gărzilor sale, prin care, fără a da explicații, îi ordonă s-o ucidă pe regină, în clipa în care generalul învingător va păși în palat. Între Ptolemeu și Philippus, credinciosul însărcinat să-i remită scrisoarea, se produce un incident aspru. Scrisoarea, sfîșiată în bucăți, ajunge în mîna Mariamnei. O reconstituie și află de condamnarea ce plutea asupra ei. Se întreabă, cu mirare îndurerată: „Poate exista nenorocire mai mare pentru o femeie decît să se știe urîtă de omul pe care-l iubește? Irod, stăpîne, prin ce te-am putut nemulțumi atît de adînc, eu care te iubesc mai presus de orice, încît să fiu pedepsită cu luarea vieții?"

Asistăm, mai departe, la intrarea triumfală a lui Octavian în Ierusalim. Regina, în haine de doliu, cere grațierea soțului său. Învingătorul, îndrăgostit de ea, i-o acordă. Irod este readus în capitală, pentru judecată. Mariamna, cu ochii învăluiți în lacrimi, într-o notă de resemnare dulce și discretă, îi dă a înțelege în ce măsură cruzimea lui o surprinde. Octavian, care între timp aflase că viața femeii iubite este în pericol, se simte dator de a-i sări în apărare. Se furișează, noaptea, în grădina palatului. Tînăra femeie, cutremurată, îi strigă: „Prefer să mor nevinovată, ucisă de mîna soțului meu, decît să trăiesc ca o necredincioasă, cufundată în disprețul lumii..." Octavian stăruiește în hotărîrea de a o răpi. Pentru a se apăra, Mariamna îi smulge arma pe care o purta la centură și în disperare schițează gestul de a o întoarce asupra ei însăși. În aceeași clipă, recunoscînd că această armă era tocmai pumnalul blestemat, o azvîrle cu putere și fuge îngrozită. Tetrarhul, atras de zgomotul produs, sosește la fața locului. Nu știe ce s-a întîmplat. Vede însă pumnalul sclipind pe pămînt și-și amintește că-l dăruise învingătorului său. Socotește c-a sosit prea tîrziu. În starea de paroxism ce-l stăpînește, nu-și poate da decît o singură explicație: „Cînd azvîrli cu atîta dispreț un semn pe care îl ai de la adversar, e pentru că prin aceasta vrei să-ți marchezi triumful". Urmează întîlnirile lui cu Octavian și cu Mariamna. Se încinge pe întuneric o luptă dîrză. Crezînd că lovește în cezar, Irod înfige pumnalul în Mariamna. Căzînd, aceasta strigă cu inocență: „Zei, fiți drepți, aveți milă de mine, pentru că mor nevinovată!" Ne aflăm într-un climat de tragedie antică. Destinul s-a împlinit; oamenii au încercat să-l abată, dar străduința lor n-a putut să-l facă mai puțin implacabil.

Cadrul istoric putea să fie și altul, oricare, fără ca prin aceasta semnificațiile piesei să se modifice. Pe de o parte, totul este spaniol: intrigă, acțiune, moravuri, personaje, stări de spirit, colorituri, tensiune pasională, forme de gîndire; pe de altă parte, avem de-a face cu sentimente general-umane. Tetrarhul și Mariamna incarnează două caractere, în toată puterea cuvîntului:

primul prin dezlănțuire pasională, alunecînd fără scăpare pînă în prăpastia cruzimii și a crimei, celălalt prin blîndețe și puterea de a ierta, fie și într-o teribilă nefericire sau injustiție. Ideea luptei cu un destin necruțător, cum am mai spus, cuprinde în ea măreții și încordări ca de dramă antică; bogăția de episoade și de tumulturi sufletești ne dă emoții asemănătoare cu cele întîlnite în atmosfera dramelor shakespeareene.

8. Drame filozofice

Găsim în dramaturgia lui Calderón și preocupări filozofice. Unele din acestea izvorăsc din fondul religios; altele exprimă frămîntări morale, priviri asupra lumii și vieții, căutarea de sine a omului, aspirația generală la libertate.

Menționăm mai întîi piesa *El gran teatro del mundo* (Marele teatru al lumii). Am fi putut-o rîndui printre *autos*; este de fapt un miracol dramatic, destinat reprezentațiilor din cadrul serbărilor religioase. Personajele sînt alegorice: Creatorul, Lumea, Regele, Cerșetorul, Țăranul, Moartea, Frumusețea, Înțelepciunea, Legea, Bogatul. În concluzie se subliniază ideea mizericordiei. Chiar fapte de trufie omenească — vanitățile frumuseții, ale puterii, ale inteligenței — pot găsi înțelegere, căi de ispășire ori iertare; bogăția, în schimb, cu voluptățile ei egoiste și apucăturile ei rapace, se va izbi de necruțarea cerului.

Tudor Vianu, în studiul intitulat *Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru*, atrage atenția asupra acestei piese și consideră că prin ea Calderón apare drept unul din principalii susținători ai acestei metafore în literatura lumii. Cînd Meșterul distribuie rolurile pe care muritorii vor trebui să le împlinească în lume, Cerșetorul, considerîndu-se nedreptățit, se revoltă. De ce să i se rezerve sărăcia, suferința, disprețul celorlalți și cîrja lui mizerabilă, în vreme ce altora li se atribuie coroană, sceptru, frumusețe, bogăție ori îndeletniciri onorabile? I se va arăta, însă, că pe scena lumii, întocmai ca pe scena de teatru, orice rol, chiar și acela de cerșetor, poate căpăta adevăr și măreție, dacă e împlinit cu credință și simplitate.

Considerăm că principala dramă filozofică a lui Calderón, asupra căreia avem datoria de a ne opri ca asupra unei sinteze, este *La vida es sueño* (Viața e vis).

Regele Basilio trăiește o tragică îngîndurare. Un oracol prezisese că nașterea fiului său va costa viața mamei și că mai tîrziu, pe tron, acesta va fi un monarh crud, mai ales cu propriul său tată. Prima parte a profeției — moartea reginei — s-a adeverit; pentru a evita și celelalte urmări funeste, regele îl închide pe fiul său Segismundo într-un turn, departe, într-o regiune muntoasă, sub singura îngrijire a lui Clotaldo, un slujitor credincios.

Împrejurări neașteptate vin să modifice mersul lucrurilor. Astolfo, un pretendent la mîna Estrellei, nepoata regelui, are interes ca Segismundo să rămînă închis, nădăjduind că-i va reveni moștenirea tronului. Rosaura, părăsită curînd de Astolfo, care o sedusese promițîndu-i căsătoria, sosește la timp, însoțită de servitorul ei Clarín, pentru răzbunare.

Între timp, regele se întreabă îngîndurat dacă decizia lui nu a fost prea aspră. Ordonă ca lui Segismundo să i se dea un narcotic și să fie adus în palat, unde îi constituie un anturaj princiar, cu gîndul ca la trezire să înceapă a domni. Se va produce, însă, un dezastru. Segismundo pare stăpînit de porniri sălbatice. E crud, tiranic, incapabil de respect sau de sentimente umane. Se poartă violent cu slujitorii săi; pe Clotaldo, cel mai devotat om cu putință, este gata să-l omoare; față de Estrella are brutalități demente; asupra Rosaurei nu-și stăpînește impulsiunile; iar pe rege, ca și cum nu i-ar fi fost tată, îl insultă îngrozitor, amenințîndu-l cu moartea.

Basilio își dă seama că primejdia prezisă de oracol subzistă. Dă ordin ca tot sub stare de narcoză tînărul să fie readus în turn. Dar se va întîmpla ceva neașteptat. Segismundo, trezindu-se, se simte parcă alt om. Își aduce aminte ca prin vis de o altă lume prin care a trecut și regretă că iluzia s-a sfîrșit. Curînd, în urma unei răzvrătiri, este readus pe tron. O clipă, purtat de natura lui brutală, Segismundo se gîndește să pedepsească și să se răzbune. Își revine imediat, sub teama ca și de astă dată puterea lui de principe să nu se dovedească iluzorie. Ia hotărîrea să devină clement și generos, pentru ca prin fapte bune să înfrîngă iluzia vieții, dîndu-i astfel o substanță morală capabilă s-o transforme în realitate.

Acțiunea inventată este neverosimilă, încărcată cu punctări romantice, în totul de un efect baroc. Elementele ei au notă disparată: iubiri romantice, gesturi de siluire, intervenții de un gust îndoielnic ale lui *gracioso*, scene brutale alternînd cu mișcări delicate ale inimii, deghizări repetate, acte strigătoare de ingratitudine și totodată probe de un devotament tăcut, intenții bune, plătite cu eșecuri dureroase, alternări derutante între stări de realitate și de visare, înălțimi și scăderi ale ființei umane. În toată această mulțime de situații, singura unitate posibilă va fi una de ordin teoretic. Poetul urmărește să demonstreze o idee filozofică: viața e un vis; tot ce se întîmplă în ea e la fel de iluzoriu ca și visul. De aici, o seamă de implicații etice, menite să constituie tot atîtea reguli de conduită: întrucît viața poate fi atît de efemeră și de înșelătoare, noi ca oameni avem datoria ca prin manifestările noastre să-i dăm substanță și statornicie; în orice moment se poate ivi moartea neașteptată, punct de plecare pentru o viață nouă, în vederea căreia e necesar să fim preveniți; trebuie să primim viața așa cum e, cu amăgirile ei inerente, ferindu-ne însă de a cere acestor amăgiri mai mult decît pot da sau de a lega de ele mai multă bucurie decît se cuvine; fie și ca vis, binele rămîne tot bine; în mulțimea de nestatornicii ce ne înconjoară, acest bine ne poate deveni singurul punct de sprijin; are putere numai ceea ce construim prin bunătate, prin clemență, prin măsură. Găsim, firește, și concluzia cerută de predicația religioasă. Din moment ce această viață pămîntească e făcută numai din amăgiri, înseamnă că adevărata viață trebuie căutată dincolo; deasupra acestei vieți trecătoare, prinsă între vise și decepții, există o viață veșnică pe care trebuie s-o avem în vedere. Ca oameni, purtăm în noi predestinări divine; a nu ne supune lor, înseamnă a ne pregăti eșecuri, eventual pieirea.

S-a spus că prin înțelesurile ei filozofice, piesa amintită ar fi prin excelență o piesă feudală și catolică. Afirmația este adevărată, în măsura în care ideea unei lumi de apoi, stăruind să minimalizeze pe cea reală și să proclame

fericirea cerească drept singura fericire posibilă, putea să fie binevenită pentru clasele exploatatoare, interesate să-și păstreze privilegiile prin legarea mulțimilor de o filozofie a resemnării.

Totuși, înțelesurile piesei în chestiune nu se opresc aici, ci răzbat mai departe. În partea ei sumbră găsim reflexe ale crizei generale și mai cu seamă ale crizei monarhice din Spania secolului al XVII-lea. Piesa a devenit populară, perpetuînd despre Calderón, mai bine ca altele, o imagine de poet al vieții și al inimii omenești. Dacă semnificațiile ei s-ar fi continuat într-o speculație mistică, neurmărind altceva decît să slujească teologiei, e probabil că o asemenea popularitate nu s-ar fi produs. Piesa cuprinde inconsecvențe, artificii, situații neverosimile; nu e însă mai puțin adevărat că adăpostește în ea și trăsături generale de dramă umană, capabile să emoționeze sensibilitatea spectatorului de rînd.

Ne gîndim, mai cu seamă, la tribulațiile intime ale prințului Segismundo. Cînd aflăm întîia oară de existența lui, acesta este un prizonier mizerabil, azvîrlit departe de lume, obligat să trăiască în stare de cvasianimalitate, într-o regiune muntoasă, cu cețuri prelungite și cu ceruri aproape întotdeauna acoperite de nori. E îmbrăcat în piei, poartă cătușe la mîini și la picioare, își tîrăște existența ca într-o veșnică damnație, împotriva căreia încearcă zadarnic din cînd în cînd să se răzvrătească prin urlete îngrozitoare. El personal nu are vreo vină anumită; ispășește însă un blestem tragic, care așa cum s-a abătut asupra lui putea să se abată asupra oricăruia dintre oameni. Apare Rosaura, și dintr-o dată, parcă, pe chipul lui îndurerat a tresărit o lumină. Uimirea pe care începem s-o citim în sufletul lui sălbăticit ne mișcă; se deșteaptă în el o chemare de viață, necunoscută, venită din depărtări pe care totuși le simte ca fiindu-i aproape. Adus între oameni, dezlănțuirile lui de furie și de cruzime ne zdruncină; ne pot trezi totodată și sentimente de compasiune.

Există în această dramă și un mesaj de optimism și eliberare. Basilio, ca rege, va trebui să cedeze în fața unei revolte militare, cuprinzînd în ea elemente semnificative ale cugetului popular. Citim printre rînduri: nu există blesteme care să nu poată fi înfrînte prin ordine morală și disciplină de gîndire. Segismundo, reintrînd în stăpînirea conștiinței sale, devine un luptător. Coboară în sine, se reculege, recapitulează rînd pe rînd lucrurile pe care le-a înregistrat, încearcă să distingă între vis și realitate, ia hotărîri energice, își impune să devină bun, modest, cumpătat. În lupta astfel începută, victoria la care aspiră este una singură: victorie prin umanizare.

Drama are substraturi și colorituri catolice. Am greși, totuși, considerînd că epilogul ei consacră principiul consolării creștine ca suport exclusiv al vieții, sau că în ea Calderón se afirmă ca un poet al contrareformei. Ne aflăm în fața unei pledoarii mai largi, înscriindu-se pe planuri umane generale. Poartă în ea chemări pentru toți: pentru nedreptățitii vieții, amenințați astfel să alunece în renunțări și scepticism, ca și pentru victorioșii ei, în ceasuri în care trufia ar putea să-i izoleze de realitate și adevărurile omenești.

Subiectul va fi reluat și tratat magistral, în secolul al XX-lea, într-un spirit de reîntoarcere la forme romantice, de către Hugo von Hofmannsthal în drama *Der Turm* (Turnul).

9. Comedii de capă și spadă, piese mitologice, entremeses

În opera lui Calderón, comediile de capă și spadă ocupă un loc important. Tonul lor general le apropie de cele din repertoriile lui Lope, Tirso, Alarcón, Rojas Zorrilla ș.a. Găsim în ele imaginea Spaniei din secolul al XVII-lea, de sub domniile lui Filip al III-lea, Filip al IV-lea și Carol al II-lea. Devoțiunea, luxul, parcimonia, generozitatea, cruzimea apar într-un amestec ciudat, plin de pitoresc văzut de departe, adesea contradictoriu și purtător de presimțiri sumbre în fondul lui.

Întîlnim comedii de capă și spadă cu subiecte sîngeroase. *Las tres justicias en una* (Trei osînde în una) cuprinde scene de noapte, crime din gelozie, ascunderea unui cadavru, azvîrliri în închisoare, pedepsirea unui nevinovat, otrăviri, executări de porunci infernale, conspirații, remușcări, oameni care ajung la crimă din voința sau capriciul ducelui.

Poetul se află mai în largul lui în comediile cu notă galantă, fără cruzimi și afectări tragice. *Antes que todo es mi dama* (Înainte de orice, doamna mea) parafrazează spiritual un proverb spaniol: „O rană se vindecă mai ușor decît un cuvînt". *Casa con dos puertas mala es de guardar* (O casă cu două intrări e greu de păzit) este poate cea mai spirituală comedie din repertoriul autorului. *La banda y la flor* (Eșarfa și floarea) dezvoltă un echivoc amuzant: între două femei mascate, care îi dau deopotrivă semne de iubire, tînărul galant, fîstîcit, nu știe deocamdată ce să creadă. *Dar tiempo al tiempo* (Dă timpului timp) înnoadă trei intrigi complicate, de-a lungul cărora se va ajunge de la încrucișări de săbii la strîngeri fericite de mînă. În *Mujer, llora, y venceras* (Plînge, femeie, și vei învinge), acțiunea se rezumă la cuvintele eroinei cu care se încheie piesa: „Pentru că mi-ai luat mîna, ea nu-mi mai aparține; acum, păstreaz-o!" În *Los manos blancas no ofenden* (Mîinile albe nu pot ofensa), în momentul cînd măștile cad, unui duel i se vor substitui două căsătorii.

Din comedia *No hay burlas con el amor* (Nu se glumește cu dragostea) merită să ascultăm cuvintele de pocăire ale lui Don Alonso: „...într-o zi, un om s-a aruncat în mare din glumă; crezînd că se va juca cu munții de spumă ce-l înconjurau, s-a înecat. Așa este și dragostea. Nu trebuie să glumești cu oceanul, nici cu dragostea. Jucîndu-se cu sabia, un prieten și-a rănit prietenul. Dragostea este ca o sabie trasă. Nu trebuie să glumești cu sabia, nici cu dragostea... Pentru a mă amuza, m-am azvîrlit în mare, m-am jucat cu o sabie, am stîrnit o fiară. Și astfel m-am înecat în mare, am simțit atingerea sabiei, am primit mușcătura fiarei. Dacă acestea pot ucide, nici dragostea nu stă mai prejos..."

Dintre comediile lui Calderón care ilustrează genul, și care continuă să înfrunte examenul scenelor din lume, amintim *La dama duende* (Doamna nevăzută).

Doña Angela e o văduvă tînără, pe care frații ei, Don Luis și Don Juan, o țin închisă în casă. Are aerul că acest regim îi este indiferent. Cînd iese din casă, se voalează pentru ca nimeni să n-o recunoască. Într-o zi, pe stradă, Don Luis cade îndrăgostit de ea. O urmărește; insistă să-i vorbească; își oferă serviciile, pentru a o apăra de urmăririle unui oarecare, Don Manuel. Dar acesta e bunul prieten al fratelui său. Are loc o provocare la duel. Don

Juan, care fusese prevenit, izbutește să oprească desfășurarea duelului înainte de a fi prea tîrziu. Totuși, Don Manuel a primit o ușoară rană. E dus în casa celor doi frați pentru a fi îngrijit. Doña Angela, folosind un culoar secret, vine mereu în camera bolnavului. Pe de o parte, resimte o discretă admirație pentru omul care și-a pus viața în pericol pentru ea; pe de altă parte, se lasă furată de natura ei zglobie și inventivă. Mișcă lucrurile din loc, aprinde lumînările, lasă bolnavului daruri. Toți sînt uluiți, chiar și valetul lui Don Manuel. Ajung să creadă că sînt victimele unei fantome. Curînd, însă, lucrurile se vor da pe față. Doña Angela e surprinsă pe cînd încerca să-și continue jocul. Nu va fi nevoie de prea multe explicații. Între timp se îndrăgostise tocmai de acela pe care voia să se răzbune. Piesa se încheie cu o căsătorie.

Intriga, la început stufoasă, pe parcurs se limpezește. Din această clipă, farmecul comediei va sta în jocul variat, ingenios, plin de maliție și de gingășie, al Doñei Angela.

În piesele cu subiecte mitologice ale lui Calderón trebuie să vedem, nu atît expresia unei vocații, cît mai ales o adaptare la mode ale vremii, la cerințe ale vieții de curte, la convenții artistice în gustul timpului. Au fost compuse pentru spectacolele de curte ale regilor Filip al IV-lea și Carol al II-lea în reședințele lor la Madrid, Buen-Retiro, Zarzuela sau Casa de Campo.

Subiectele sînt căutate. Includerile de personaje mitologice au notă afectată. Se rămîne în genere la suprafață; partea decorativă o anulează pe cea ideatică. Minerva și Apollon cîntă și vorbesc, ca într-o scenă de operă (*La estatua de Prometeo* — Statuia lui Prometeu); printr-o acțiune a lui Cupidon, frumoasa Anajarte devine statuie de marmură, pentru ca după aceea statuia să coboare de pe soclu și să răspundă iubirii lui Pygmalion (*La fiera, el rayo y la piedra* — Bestia, fulgerul și piatra), Hercule, călărind pe Pegas, dă o luptă aeriană împotriva unui dragon uriaș (*Los tres mayores prodigios* — Cele trei mari minuni).

Punerea în scenă a acestor piese se făcea cu fast. Găsim coruri de nimfe și sirene, formații de balet, decoruri somptuoase, costume strălucitoare. Pentru fabricarea și punerea în funcțiune a mașinilor de scenă se făcea apel la specialiști străini, în speță italieni. Aceste mașini trebuiau să asigure momente spectaculoase: zeița Thetis ieșind din valurile mării, Phaeton precipitîndu-se pe pămînt înconjurat de o pădure de flăcări, o corabie izbită de stînci și transformată în țăndări, fulgere pe muntele unde a fost țintuit Prometeu, doborîrea unui dragon și dispariția acestuia în dosul unei trape ș.a. Reprezentarea unora din aceste piese dura între cinci și șapte ore.

Calderón a scris și *entremeses*, din care ni s-au păstrat doar puține. Nu au valoarea celor rămase de la Cervantes; se remarcă, însă, prin acțiuni simple și personaje populare. Durau puțin, cîteodată doar zece minute, dar puteau fi prelungite, pentru nevoile spectacolului, prin scene de dans. Constau de regulă din cîteva dialoguri vii, pe teme obișnuite, adesea cu aluzii satirice menite să completeze spectacolul într-un mod agreabil, cîștigînd bunăvoința publicului. Interesul pe care îl mai pot prezenta azi e de ordin documentar.

10. Posteritatea poetului

Posteritatea lui Calderón, în Spania ca și în alte țări, nu s-a constituit liniștit, unanim, ci adesea cu dezbateri și rezistențe.

S-a spus, anume, că poetul, devotat al lui Filip al IV-lea, ar fi slujit intoleranța catolică și instituțiile feudale. În comediile lui de capă și spadă se reeditează mereu „manifestări de galanterie" capabile să lovească în viața liniștită de familie și în poezia iubirii adevărate. În atîtea situații, extravaganța ori aventura țin să treacă drept eroism. S-au formulat obiecții în ce privește militantismul catolic: predicația lui Calderón ar avea în vedere mai mult un catolicism de conclav, de speculație teologică, de fast sacerdotal, de maiestate regală, nu unul de simțiri și adeziuni populare.

Pe deasupra acestora, poetul a primit și continuă să primească omagiile posterității. A.W. v. Schlegel se avîntă patetic: „...Poezia lui Calderón este un imn de bucurie înălțat creațiunii; cu un glas capabil de neîncetate reînnoiri, el sărbătorește minunile naturii și ale artei..." Goethe, în *Theater und dramatische Poesie*, asociază numele lui Calderón de acela al lui Shakespeare.

În secolul al XIX-lea, numeroși istorici, critici și cercetători literari, acționînd de pe poziții realiste, și-au impus să restituie lui Calderón, ca poet și dramaturg, drepturile lui legitime. Calderón trebuie înțeles prin raportare la epocă și la situația lui de dramaturg feudalo-catolic. Totul, în opera sa, se situează pe latitudini spaniole; gestul cavaleresc, exaltarea sentimentului de onoare, panașul superb și exuberant, devoțiunea fanatică și superstițioasă, o grandoare capabilă deopotrivă de generozitate și de ferocitate, galanteria aprinsă și geloasă, intriga complexă, un lirism încărcat de fervori abia stăpînite, pasiunea versului frumos, impetuozitatea declamației și a culorii. Sînt trăsături specifice dintr-un fond de viață spaniol, pe care poetul prin trăirea, prin intuiția și prin expresia lui artistică le-a redat cu întreaga lor întipărire locală. Întîlnim în verva lui străluciri uluitoare; găsim totodată și o elocvență gravă, tăcută, punîndu-ne în față conținuturi și înțelesuri puternice, unele legate de fapte care au contribuit la înălțarea poporului, altele privind stări care i-au grăbit căderea.

Există momente dramatice, în care Calderón atinge sublimul. Ne gîndim, în primul rînd, la discursul Isabelei din *Judecătorul din Zalamea*; în partea finală, după dureroasa mărturisire a celor petrecute, tînăra fată cere tatălui să-i ia viața, pentru ca nimeni din familia lor să nu trăiască în dezonoare:

„...Iată-mă, tată, îți stau la picioare... Ți-am spus tot; am socotit că e mai bine să știi ce s-a întîmplat, înainte de a mi se lua viața. Acuma, că-mi știi durerea și nenorocirea, hotărăște ce se cuvine! Ești în drept să-mi pui capăt zilelor. Îți desfac cu mîinile mele aceste legături în care te-au ferecat, ca să le înnozi în jurul nefericitului meu grumaz și apoi să poți lovi fără stingherire în mine. Sînt fiica ta cea pîngărită... Acum, mîinile îți sînt libere... Fie ca prin moartea mea cinstea ta să rămînă nepătată și ca nimeni să nu încerce a cîrti împotriva ei! Să recunoască toți, cu respect, că pentru a-i păstra cinstea n-ai șovăit să-ți sacrifici copila!"

Sînt accente intense, dintre cele mai zguduitoare ce-au răsunat vreodată sub o cupolă de teatru. Ne întrebăm, totuşi, dacă au destulă universalitate; declamaţia din ele ne împiedică să ajungem în profunzimi, să simţim marile implicaţii ale dramei umane. Găsim o confirmare şi în realizările imitatorilor străini. Scarron, Thomas Corneille, Lesage, Killigrew, Wycherley, Gozzi, Heiberg — ca să nu amintim decît de aceştia — au împrumutat mai mult date exterioare, privind anecdotica, procedeele de intrigă dramatică şi unele colorituri specifice, nu însă şi tonuri intime, pulsaţii etice, frământări şi semnificaţii de viaţă.

Oarecum, putem înţelege ce s-a întîmplat. Pe de o parte, prin situaţia sa de poet favorit al curţii, Calderón era ţinut să-şi orienteze inspiraţia în direcţii oficiale, impunîndu-şi ca artist convenţii repetate, de natură să-i devină deprindere şi sistem. Pe de altă parte, ca spaniol, s-a contopit într-o contagiune morală a poporului său, cu instinctele şi izbucnirile ei temperamentale, cu lumini şi ceţuri, cu stările ei ancestrale. Calderón s-a încadrat în această lume, răspunzînd la solicitările ei. Şi prin firea sa de spaniol, şi prin anume claustrări feudale şi catolice stăruind încă în condiţiile istorice ale vremii, Calderón şi-a cantonat viziunea lui artistică într-o umanitate parţială. Prin tot ce a scris, de la primul pînă la ultimul rînd, este şi rămîne un poet naţional. Teatrul său, ca atare, ilustrează o pagină caracteristică din istoria politică şi morală a poporului spaniol.

11. Declinul teatrului spaniol. Priviri de încheiere

Perioada analizată numără şi alţi autori dramatici. Istoria literară le consemnează numele în treacăt: Antonio de Solis (1610—1686), Cabillo de Aragon (sec. XVII, nu se cunosc datele exacte), Juan de Matos Fragoso (1608—1688), Juan Bautista Diamante (1626—1685), Juan Claudio de la Hoz y Mota (1620—1714), Antonio Zamora (16..—1770), José de Cañizares (1676—1750) ş.a. Ca valoare dramatică, amintirea lor s-a şters. Opinia publică, obosită de atîtea reluări ale aceloraşi teme, cu aceleaşi procedee, artificii şi convenţii, nu i-a mai perpetuat.

Prin dispariţia lui Calderón, perioada de glorie a teatrului spaniol ia sfîrşit. Faptul se înscrie într-un fenomen mai larg, privind crepusculul întregii hegemonii spaniole.

Încă din timpul domniei lui Filip al IV-lea, situaţia din ţară începuse să fie grea, anunţînd declinuri apropiate şi fatale. Starea de război, cu nevrozele şi apăsările ei inerente, întreţine în ţară o atmosferă de ameninţări şi presimţiri îngrijorătoare. În Italia, în Ţările-de-Jos şi în Germania, armatele spaniole continuă să lupte, dar fără a se mai acoperi de glorie ca altădată.

Comerţul spaniol stagnează. Suirea pe tron a lui Carol al II-lea, minorul în vîrstă doar de patru ani, va aduce în situaţia începută noi agravări. Războaiele duse cu Ludovic al XIV-lea impun Spaniei pierderea unora dintre cele mai frumoase provincii exterioare: părţi din Flandra şi ţinutul Franche-Comté. Curţile din Franţa, Austria şi Bavaria pun la cale intrigi diplomatice şi maşinaţii de culise, folosindu-se de criza succesiunii.

Cînd tronul Spaniei trece pe seama dinastiei de Bourbon, țara se află pe margini de prăpastie. Curtea regală își păstrează fastul ei tradițional, deși resursele țării sînt secătuite. Nobilimea se izolează mai departe în orgoliile și prezumțiile ei, disprețuind sentimentele poporului și ignorînd adevărata imagine a realităților din țară. Organizația ecleziastică întreține mai departe un vast aparat canonic, imobilizînd brațe de muncă, monopolizînd surse de producție, alimentînd în cugetele vremii delăsări și sentimente de îndoială. Administrația e cufundată în rutină și indolență. Finanțele publice se mențin prin artificii și expediente. În colonii, treburile merg la fel de rău; nimeni nu se preocupă ca viața din posesiuni să fie coordonată cu cea din metropolă. Industria abia mai produce unele lucruri de necesitate curentă; agricultura este ca și părăsită. Stăruie un fenomen de oboseală; amintirea perioadei de glorie e resimțită mai degrabă ca o povară, decît ca un factor de vitalitate națională. Societatea spaniolă continuă să țină la blazoane, la titluri, la forme protocolare; moralmente, însă, sentimentul și răspunderea de mare putere încep s-o părăsească. Se lasă purtată de împrejurări, nemaigăsindu-și energia să intervină. Criza e adîncă. S-ar spune că spaniolii nu-și dădeau seama în ce măsură, prin această apatie, țara lor își juca însăși cartea existenței ei politice pe scena vieții europene.

Criza din viața generală a țării trimite prelungiri și în literatură. Se petrec supraevaluări ale formei, în detrimentul fondului. O veche emfază — păstrînd în ea îndepărtate moșteniri maure — încearcă să reapară. Găsește sprijin în moda italiană, cu rafinamentele și strălucirile ei de suprafață. Între gustul italian pentru *concetti* și cel spaniol pentru *conceptos* — amîndouă dispuse spre efecte de moment și sclipiri colorate — se stabilesc afinități stăruitoare. Goana după extravaganță și singularizare le stăpînește deopotrivă. Școala începută de Góngora va continua să recruteze adepți și după moartea întemeietorului. Așa-numitul *estilo culto*, din simplă modă cum părea la început, se transformă în sistem. Scrierile timpului se încarcă de afectări, de imagini bizare, de speculații alambicate, de asociații îndrăznețe, de provocări și fantezii ale expresiei.

Teatrul, care în genere fusese forma de creație literară cea mai rezistentă față de aceste tendințe, începe să aibă și el alunecări decadente. Vechea lui coardă lirică își pierde rezonanța. Acea forță de pledoarie, pe care putea să i-o inspire căldura unor sentimente și convingeri legate de viața morală a țării și de aspirațiile ei la hegemonie, se află în scădere. Se scrie încă mult teatru, dar fără variație și fără relief. Autorii se mulțumesc să reediteze aceleași subiecte, imitînd la fiecare pas pe vechii maeștri. În fața unei noi influențe străine, cea franceză, acest teatru spaniol, titular al unei tradiții de aproape două secole, începe să dea semne de neîncredere în propria-i individualitate. În acțiunile ce se aduc pe scenă, caracterele aspre, puternice, luptătoare, legate cu noblețe morală de sentimentul onoarei și de un ideal patriotic, apar din ce în ce mai rar.

Societatea spaniolă, zdruncinată de sfîșieri și contradicții interioare, nu mai simte nevoia să se regăsească pe sine prin reflectări artistice de energie și de militare severă, în lumina unor valori hotărîte. Teatrul, urmînd și de astă dată funcțiunea lui de seismograf sensibil al stărilor sociale, înregistrează faptul cu precizie și promptitudine. Autorii, acum, se îndreaptă cu preferință

spre subiecte ușoare, în general agreabile, caricaturizînd trăsături ridicole ori vicii ale societății și ale oamenilor, cel mult cu o vagă notă critică, în nici un caz cu tonul unui protest social susținut și eficace.

Înțelegem, deci, că teatrul spaniol începea să se despartă de el însuși; intra într-un lung con de umbră, cu incertitudini și delăsări, cu părăsirea pasiunilor și a luptei, cu oboseli ajunse la starea de blazare, cu apunerea acelei îmbinări de măreție și ingenuitate, prin care altădată știuse să-și apropie mari vibrații populare și naționale. Vechea lui misiune pare încheiată; o alta, nouă, nu se profilează încă la orizont.

Vom urmări, în continuarea lucrării de față, în ce fel și în ce măsură creația spaniolă mai nouă își va aduce contribuția ei caracteristică în mișcarea universală de teatru. Deocamdată, despărțindu-ne de această lume, pe care ne-am străduit s-o reconstituim în viața ei intensă și multiplă, cu pasiunea ei pentru ficțiunea dramatică, avem un sentiment ferm și cuprinzător: în funcțiunea lui de a reflecta viața unei comunități umane, ca și în aceea de a purta împotriva puterii lupte de eliberare, teatrul spaniol și-a făcut datoria.

Teatrul Renașterii spaniole a fost un teatru național. Din capul locului, acest fapt îi constituie un merit cert, ireductibil. A căpătat astfel putința de a se ancora într-o realitate autentică, devenind document uman și înscriind semnificații istorice. A putut să cuprindă de aproape viața unui popor, cu înțelepciunile și erorile lui, cu plutirile sale în mituri ca și cu drumurile sale pe pămînt, cu impulsurile spre realizări grandioase și deopotrivă cu alunecările lui în prăpastie. Într-un fel, teatrul spaniol e încărcat de poze și afectări; într-alt fel, e neasemănat de sincer și de veridic. E afectat, în măsura în care condițiile vremii i-au impus să reprezinte ierarhii monarhice și catolice, să apere dogme, să exalte orgolii nobilitare, să învăluie vocația națională în forme de viață feudale. E veridic și sincer, prin puterea lui de a se contopi cu mișcările cugetului anonim; a surprins reacțiile populare în chiar pulsațiile ei cele mai neprefăcute; s-a sprijinit și s-a adresat cu preferință publicului din *corrales*; nu s-a speriat de proscrieri și anateme; s-a ridicat împotriva prezumției medievale; a văzut în dreptul la onoare un drept al tuturor oamenilor; și-a păstrat un suflu de liberalism popular, chiar îmbrăcînd sutana scolastică; a denunțat imoralitatea privilegiilor, pledînd totodată pentru legitimitatea revoltei; și-a pronunțat — fie zugrăvind gravitatea puterii de sacrificiu, fie prin revărsări de sarcasm spontan — o voință ca de *veto* față de edictele Inchiziției și ale feudalității; a scos în lumină blazonul moral al țărănimii, în momente cînd nenumărate instituții și superstiții în actualitate se socoteau încă îndreptățite a o sfida; în ciocnirea cu evenimentele și contrarietățile vieții, s-a situat de partea omenescului natural, luînd apărarea iubirii dezinteresate și a tinereții valoroase.

Într-un zid autoritar, reprezentînd o politică și o mentalitate de castă, ambele interesate de a ține în loc dezvoltarea forțelor populare, teatrul spaniol a izbutit să facă o mare spărtură, bizuindu-se în aceasta pe cel mai hotărît curaj: curajul adevărurilor umane și sociale.

BIBLIOGRAFIE[1]

LUCRĂRI GENERALE

Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, 4 vol., Milano, 1953; *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres, t. I—IX, Paris, 1808—1810; Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, 1893; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral, des origines à nos jours*, Paris, 1932; Paul Blanchart, *Histoire de la mise en scène*, Paris, 1948; M. von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin, 1921; André Boll, *Le théâtre et son histoire*, Paris, 1941; H.A. Borcherdt, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig, 1935; Léon Chancerel, *Panorama du théâtre. Des origines à nos jours*, Paris, 1955; W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle, 1918—1923; Desfontaines, Coupe, *Histoire universelle des théâtres*, Paris, 1779; L. Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre*, 5 vol., Paris, 1933; René Dumesnil, *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, 1953; Encyclopédie de la Pléiade, *Histoire des Littératures*, sous la direction de Raymond Queneau, 3 vol., Paris, 1956; G. Freedlay and J.A. Reeves, *A History of the Theatre*, New York, 1940; W.K. Ferguson, *La Renaissance dans la pensée historique* (traducere în limba franceză), Paris, 1950; Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, București, 1957; Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, 1933; *Istoria teatrului din Europa occidentală*, vol. I, redactată de un colectiv sub conducerea lui S.S. Mokulski, Moscova, 1956; Joan Lawson, *Mime. The Theory and Practice of Expressive Gesture with a Description of its Historical Development*, London, 1957; Laffont — Bompiani, *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, 4 vol., Paris, 1952; Charles Magnin, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique depuis le I-er jusqu'au XVI-e siècle*, Paris, 1868; K. Mantzius, *A History of Theatrical Art*, 6 vol., trad. by Louis von Cossel, London, 1909—1921; K.A. Mantguis, *A History of Theatrical Art*, 2 vol., London, 1903; Léon Moussinac, *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, 1957; A. Nicoll, *The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the present Day*, London, 1948; Andrei Oțetea, *Renașterea și Reforma*, București, 1931; ediție nouă: *Renașterea*,

[1] Această listă bibliografică numără mai multe volume și studii decît au putut fi consultate efectiv, în elaborarea lucrării de față. Rostul ei are caracter informativ, de altminteri și acesta cu titlu minimal, întrucît literatura materiei este imensă.

București, 1965; Robert Pignarre, *Histoire du théâtre*, Paris, 1949; Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, 1885; Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, 6 vol., Paris, 1869—1878; A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, 3 vol., Heidelberg, 1809—1811; W. Spemann, R. Genée, M. Grube, R. Hessen, *Goldenes Buch des Theaters*, Stuttgart, 1912; Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1964.

CAPITOLUL I

(Cadrul medieval de epocă)

L. Bréhier, *La philosophie du Moyen-Âge*, Paris, 1937; J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la littérature française*, vol. I, Paris, 1932; Joseph Calmette, *Le monde féodal*, Paris, 1946; Fr. Engels, *Dialectica naturii*, traducere în limba română, E.S.P.L.P., București, 1954; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, tome I, Paris, 1923; V.I. Lenin, *Încă o nimicire a socialismului*, traducere în limba română, Opere, vol. XX, București, 1957; V.I. Lenin, *Caiete filozofice*, traducere în limba română, E.S.P.L.P., București, 1956; K. Marx, *Lucrări pregătitoare pentru „Sfînta familie"*, traducere în limba română, Opere, vol. III, București, 1958; K. Marx și Fr. Engels, *Ideologia germană*, traducere în limba română, E.S.P.L.P., București, 1956; Henri Pirenne, Gustave Cohen, Henri Focillon, *Histoire du Moyen-Âge*, tome VII, *La civilisation occidentale au Moyen-Âge du XI-e au milieu du XV-e siècle*, Paris, 1941; Jacques Pirenne, *Les grands courants de l'histoire universelle*, tome I., Neuchâtel, 1944; Louis Réau, Gustave Cohen, *L'art du Moyen-Âge et la civilisation française*, Paris, 1935; H.D. Taylor, *The Medieval Mind*, 2 vol., London, 1927.

CAPITOLELE II—XI

(Teatrul medieval)

Academia R.P.R., *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964; A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 vol., Torino, 1891; K.L. Bates, *The English Religious Drama*, London, 1893; Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'an 1161 jusqu'à présent*, 3 vol., Paris, 1735; Jean Beck, *La musique des troubadours*, Paris (f.d.); V. de Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924; A. Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, Paris (f.d.); A. le Braz, *Essais sur l'histoire du théâtre celtique*, Paris, 1904; H. Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Paris, 1920; Alexander Brueckner, *Polnische Literaturgeschichte*, Leipzig, 1920; N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, București, 1938; Félix Clément, *Histoire générale de la musique religieuse*, Paris, 1900; E.K. Chambers, *The Medieval Stage*, 2 vol., Oxford, 1903; Chassang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité, au XIV-e et au XV-e siècle*, Paris, 1852; L. Clédat, *Le théâtre du Moyen-Âge*, Paris, 1896;

C.E.H. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen-Âge*, Paris, 1852; Gustave Cohen, *Le théâtre en France au Moyen-Âge*, Paris (f.d.); Gustave Cohen, *Histoire de la scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge*, Paris, 1906; S.W. Clarke, *The Miracle Play in England*, London, 1897; Pierre de Corvin, *Le théâtre en Russie depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1890; V. Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931; W. Clötta, *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance; Komödie und Tragödie im Mittelalter*, 2 vol., Halle, 1890; Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*, București, 1962; E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948; M. Drack, *Le théâtre de la foire*, Paris, 1889; K. Dieterich, *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur*, Leipzig, 1909; E. Franceschini, *Rosvita di Gandersheim*, Milano, 1944; Ad. Fabre, *Etudes historiques sur les clercs de la Basoche*, Paris, 1856; Fournier, *Le théâtre français avant la Renaissance*, Paris, 1872; R. Froning, *Das Drama des Mittelalters*, 3 vol., Stuttgart (f.d.); Félix Gaiffe, *Le rire et la scène française*, Paris, 1931; Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au Moyen-Âge; les tropes*, Paris, 1886; E. Farat, *Les jongleurs au Moyen-Âge*, Paris, 1889; Grace Frank, *The Medieval French Drama*, Oxford, 1859; V. Galante-Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Torino, 1935; J. de Ghellinck, *Essor de la littérature latine au XII-e siècle*, Bruxelles et Paris, 1946; R. González, *El teatro religioso en Edad Media*, Ciudad de Díos, 1918; v. Giesebrecht, *Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder*, 1853; S.B. Hemingway, *English Nativity Plays*, London, 1909; M. Hermann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1914; A. Jeanroy et H. Teulié, *Mystères provençaux du XV-e siècle*, Toulouse, 1893; H. Jelinek, *Histoire de la littérature tchèque*, Paris, 1930—32; L. Petit de Julleville, *Les mystères*, 2 vol., Paris, 1880; L. Petit de Julleville, *Les comédiens en France au Moyen-Âge*, Paris, 1885; L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen-Âge*, Paris, 1887; L. Petit de Julleville, *La comédie et les moeurs en France*, Paris, 1886; L. Petit de Julleville, *Le théâtre en France*, Paris, 1901; J.J. Jusserand, *Le théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs de Shakespeare*, Paris, 1881; A. Keller, *Fastnachtspiele aus dem XV. Jahrhundert*, 3 vol., Stuttgart, 1853; E. Legouis et L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1952; Eugène Lintilhac, *Des origines du théâtre français; Drame sacré; Drame profane*, Paris (f.d.); O. Leroy, *L'histoire de France, en rapport avec le théâtre français*, Paris, 1843; Charles Magnin, *Origines du théâtre moderne*, Paris (f.d.); Charles Magnin, *Le théâtre de Hroswitha*, Paris, 1845; Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, București, 1961; Mone, *Altdeutsche Schauspiele*, Quedlinburg, 1841; Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, 2 vol., Karlsruhe, 1846; Edelstand du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris, 1849; L. Monmerqué et Fr. Michel, *Le théâtre français au Moyen-Âge*, Paris, 1842; G. Montelatici, *Storia della letteratura bizantina* (324—1453), Milano, 1916; L.F. Moratín, *Origines del teatro español*, Madrid, 1848; J. Mortensen, *Le théâtre français au Moyen-Âge*, traducere din limba suedeză, Paris, 1903; Anatole de Montaiglon, *Les oeuvres de Gringore*, Paris (f.d.); J. Nadler, *Geschichte der deutschen Literatur*, 4 vol., Berlin, 1939; Allardyce Nicoll, *British Drama*, London, 1925; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris (f.d.); Gaston Paris, *La poésie française au XV-e siècle*, Paris, 1886; Emile Picot, *La sottie en France*, Paris, 1878; J. Patouillet, *Le théâtre russe jusqu'en 1850* (în *Revue de synthèse historique*, XXIV-e), Paris, 1912; François et Claude Parfaict, *Histoire*

du théâtre français, 3 vol., Paris, 1745; Paulin Paris, *De la mise en scène des mystères*, Paris, 1855; O. Le Roy, *Etudes sur les mystères*, Paris (f.d.); E. Roy, *Etudes sur le théâtre français du XIV-e et du XV-e siècle*, Paris, 1901; M.J. Rudwin, *A Historical and Bibliographical Survey of the German Religious Drama*, Pittsburgh, 1925; N.G. Ruiz, *Introducción general a las piezas maestras del teatro teológico español*, 2 vol., Madrid, 1946; Ion Marin Sadoveanu, *Drama și teatrul religios în Evul Mediu*, București, 1942; Marius Sepet, *Origines catholiques du théâtre moderne*, Paris, 1901; Ch. A. de Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle*, Paris, 1892; W. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1883; W. Scherer, O. Walzel, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1928; J. Schwietering, *Deutsche Literatur des Mittelalters*, Potsdam (f.d.); H. Tivier, *Histoire de la littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid*, Paris, 1873; Philippe van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, 1946; K. Weinhold, *Weihnachtsspiele*, Graz, 1853; M. Sofia de Vito, *L'origine del dramma liturgico*, Milano, 1938; F. Torraca, *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, Firenze, 1885; P. Toschi, *L'antico dramma sacro italiano*, Firenze, 1926—27; M. Wilmotte, *Les Passions allemandes du Rhin, dans leur rapport avec l'ancien théâtre français*, Paris, 1898; M. Wilmotte, *La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux*, Mâcon, 1901; Carl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vol., Oxford, 1933; G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unoru datine și moravuri ale poporului romanu*, București, 1857; M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1891.

CAPITOLELE XII—XVI

(Teatrul italian al Renașterii)

V. de Amicis, *L'imitazione latina nella commedia italiana del secolo XVI*, Firenze, 1897; Al. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 vol., Torino, 1891; G. Apollinaire, *Le théâtre italien*, Paris, 1910; M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, 4 vol., Firenze, 1943—46; Alexandru Balaci, *Studii italiene*, București, 1958; Alexandru Balaci, *Noi studii italiene*, București, 1960; Alexandru Balaci, *Carlo Goldoni*, Studiu introductiv la volumul *Teatru*, E.S.P.L.A., București, 1959; V. de Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924; E. Bertana, *La tragedia* (sub titlul general: *Storia dei generi letterari italiani*), Milano (f.d.); G. Bertino *La prima tragedia regolare della letteratura italiana del Rinascimento*, Sassari, 1903; J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, ed. IV, Leipzig, 1885; A. Catalto, *Il Ruzzante*, Milano, 1932; Florin Chirițescu, *„Mătrăguna" și teatrul lui Niccolò Machiavelli*, studiu introductiv la volumul *Mătrăguna*, Biblioteca pentru toți, București, 1958; Eugenio Donadoni, *Breve storia della letteratura italiana, dalle origini ai nostri giorni*, Milano, 1923; L.P. Duchartre, *La comédie italienne*, Paris, 1925; Nina Façon, *Un mare artist al Renașterii*, studiu introductiv la ediția *Torquato Tasso, Aminta, Epistolarul*, E.S.P.L.A., București, 1956; F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1940—41; Alfredo Galletti e Arnaldo Alterrocca, *La letteratura italiana, disegno storico-estetico. Dalle origini ai giorni nostri.* Bologna, 1940; P. Gentile, *Il teatro di P. Aretino*, Lanciano, 1915; Henri Hauvette, *Littérature italienne*, Paris, 1906; V. Mariani,

Storia della scenografia italiana, Roma, 1930; A. Mieozzi, *La drammatica della Rinascità italiana in Europa*, Pisa, 1940; F. Néri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, 1904; L. Rasi, *I comici italiani*, 3 vol., Firenze, 1897—1905; F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, 2 vol., Milano, 1939; I. Sanesi, *La commedia del Cinquecento*, Bari, 1912; I. Sanesi, *La Commedia* (Sub titlul general: *Storia dei generi letterari italiani*), vol. I (f. d.), vol. II, Milano, 1935; G. Toffanin, *Il teatro del Rinascimento* (în *Storia del teatro italiano*, a cura di S. d'Amico), Milano, 1936; L. Tonnelli, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano 1924.

CAPITOLELE XVII—XIX

(Teatrul francez al Renașterii)

J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la littérature française*, tome I., Paris, 1903; Antoine Benoist, *Les théories dramatiques avant les discours de Corneille* (în *Annales de la Faculté de Lettres de Bordeaux*), 1891; P. Blanchemain, *Mellin de Saint-Gelais*, Paris, 1873; H. Chamard, *Joachim du Bellay*, Lille, 1900; H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, 1939—40; H. Chardon, *Robert Garnier*, Paris, 1905; Chassang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV-e et au XV-e siècle*, Paris, 1852; E. Chasles, *La comédie au XVI-e siècle*, Paris, 1862; T.A. Daley, *Jean de la Taille*, Paris, 1934; E. Faguet, *La tragédie française au XVI-e siècle*, Paris, 1883; E. Faguet, *Drame ancien, drame moderne*, Paris, 1921; L. Petit de Julleville, *Le théâtre en France*, 1889; L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, tome III, Paris, 1877; G. Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, tome I, Paris, 1923; G. Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, 1927; G. Lanson, *Etudes sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et aux moralités* (în *Revue d'histoire littéraire*), Paris, 1903—04; R. Lebègue, *La tragédie française de la Renaissance*, Paris, 1944; Paul Kahut, *Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelle's und Garnier's Tragōdien und Seneca's Einfluss auf denselben*, Marburg, 1887; E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, 5 vol., Paris (f.d.); H. Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français*, Bruxelles, Leipzig, Paris, 1862; K. Loukovitch, *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, 1933; Jules Marsen, *La pastorale dramatique en France à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième siècle*, Paris, 1905; Edelstand du Méril, *Du développement de la tragédie en France* (în *Etudes sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire*), Paris, 1862; Daniel Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée française*, vol. I, Paris, 1939; L. Piuvert, *Jacques Grévin*, Paris, 1899; J. Plattard, *La renaissance des lettres en France de Louis XII à Henri IV*, Paris, 1947; C. Oulmont, *Pierre Gringore*, Paris, 1911; Alfred Rambaud, *Histoire de la civilisation française*, 3 vol., Paris, 1932; E. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI-e et au commencement du XVII-e siècle*, Paris, 1889; E. Rigal, *Le théâtre français avant la période classique*, Paris, 1889; E. Rigal, *De l'établissement de la tragédie en France* (în *Revue d'art dramatique*), Paris, 1892; E. Rigal, *La mise en scène dans les tragédies du seizième siècle*, Paris (f.d.); E. Rigal, *Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris de 1548 à 1635*, Paris,

1887; E. Rigal, *Le théâtre de la Renaissance* (în *Histoire de la langue et de la l ittérature française* de L. Petit de Julleville et colab., vol. III), Paris, 1897; Ch. A. de Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle*, Paris (f.d.); Paul van Tieghem, *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*, Paris, 1925; H. Tivier, *Histoire de la littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid*, Paris, 1873.

CAPITOLELE XX–XXVI

(Teatrul iberic al Renașterii)

José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898; C.A. de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega* (marea ediție a operelor lui Lope de Vega, publicată de Academia Spaniolă, vol. I), Madrid, 1890; Rudolf Beer, *Spanische Literaturgeschichte*, 2 vol., Leipzig, 1903; Th. Braga, *Historia de la litteratura portuguesa (Gil Vicente e as origens do theatro nacional)*, Porto, 1898; Manuel Cañeta, *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, 1885; Louis de Viel-Castel, *Essai sur le théâtre espagnol*, 2 vol., Paris, 1882; M. Carayon, *Lope de Vega*, Paris, 1929; Americo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919; Americo Castro, *Cervantes*, Paris, 1931; G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, 1948; E. Churton, *Góngora*, 2 vol., London, 1862; N.A.A. Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda, nuevas noticias para su biografía*, Madrid-Valladolid, 1903; P.P.-A. Dozys, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen-Âge*, 2 vol., Leyde, 1860; N. Diaz de Escovar y Lasso De la Vega, *Historia del teatro español (Comediantes, escritores, curiosidades escénicos)*, 2 vol., Barcelona, 1924; Ovidiu Drimba, *Fondatorul romanului realist modern*, studiu introductiv la *Don Quijote*, București, 1957; M. Ferrer é Izquierdo, *Lope de Rueda, estudio histórico-critico de la vida y obras de este autor*, Madrid, 1899; J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales*, Madrid, 1911; Georges le Gentil, *La littérature portugaise*, ed. II, Paris, 1951; Alfred Gassier, *Le théâtre espagnol*, ed. II, Paris, 1928; Paul Alexandru Georgescu, *Calderón de la Barca*, studiu introductiv la volumul *Alcadele din Zalameea*, Biblioteca pentru toți, București, 1959; F. Grillparzer, *Studien zum spanischen Theater* (în *Grillparzers sämtliche Werke*, tom XVIII), Stuttgart (f.d.); E. Günthner, *Calderón und seine Werke*, 2 vol., Freiburg, 1888; W. Hennigs, *Studien zu Lope de Vega Carpio: eine Klassifikation seiner Comedias*, Göttingen, 1891; J. Hurtado, J. de la Serna, A. González Palencia, *Historia de la literatura española*, Madrid, ed. din 1949; J.S.A. Damas-Hinard, *Discours sur l'histoire et l'esprit du théâtre espagnol*, Paris, 1847; James Fitzmaurice-Kelly, *Littérature espagnole*, Paris, 1904; J.L. Klein, *Geschichte des Dramas. Das spanische Drama*, tom VIII–XI, Leipzig, 1871–75; Germond de Lavigne, *La comédie espagnole*, Paris, 1883; Henri Lionnet, *Le théâtre en Espagne*, Paris, 1897; A. Rubio y Lluch, *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón*, Barcelona, 1882; R.L. Máinez, *Cervantes y su epoca*, Jérez de la Frontera, 1901; Franz Mehring, *Calderón—Judecătorul din Zalamea* (în vol. *Pagini de critică*), E.S.P.L.A., București, 1958; R. Mitjana, *Sobre Juan del Encina, músico y poeta; nuevos datos para su biografía*, Málaga, 1895; L.J. Moratín, *Orígenes del teatro*

español, 2 vol., Madrid, 1930; E. Cotarelo y Mori, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, Madrid, 1896—1902; E. Cotarelo y Mori, *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo* (în *Estudios de historia literaria*), Madrid, 1901; L. Fernández-Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, 1871; M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, 1881; P. Muñoz Pena, *El teatro del maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1889; H.A. Rennert, *Mira de Amescua et „El júdicio de Toledo"* (în *Revue hispanique*, tom VII), Madrid, 1900; H.A. Rennert, *The Life of Lope de Vega*, Glasgow-London-Philadelphia, 1904; H.A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909; Léo Rouanet, *Drames religieux de Calderón*, Paris, 1898; L. Rouanet, *Intermèdes espagnols (Entremeses) du XVII-e siècle*, Paris, 1898; M.G. Ruiz, *Introducción general a las piezaz maestras del teatro teológico español*, 2 vol., Madrid, 1946; A.F. von Schack, *Historia del drama y de la literatura dramática en España*, Madrid, 1885—87; A. Schaeffer, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, 2 vol., Leipzig, 1890; R. Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega*, Berkeley, California, 1918; F.W.V. Schmidt, *Die Schauspiele Calderón's*, Elberfeld, 1857; L. Schmidt, *Über Calderón's Behandlung antiker Mythen* (în *Rheinisches Museum*, tom X), Bonn, 1855; G. Ticknor, *History of Spanish Literature*, 3 vol., Boston, 1849; R.C. Trench, *Calderón*, London, 1880; A. Prat Valbuena, *La literatura dramática española*, Barcelona, 1934; A. Prat Valbuena, *Calderón, su personalidad, su arte dramática, su estilo y sus obras*, Barcelona, 1941; A. Prat Valbuena, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1946; A. Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes*, Madrid, 1913; W. von Wurzbach, *Lope de Vega und seine Komödien*, Leipzig, 1899; José Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona, 2 vol., 1894—1896; *Lope de Vega*, studiu editorial la volumul *Comedii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1962.

PLANȘE

Miracolul sfîntului Teofil. Sculptură pe portalul de nord al catedralei Notre-Dame de Paris.



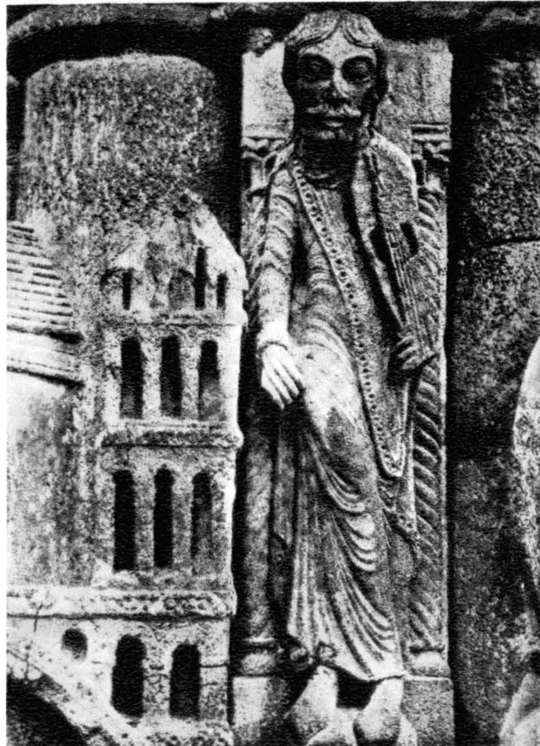
Şcolari parizieni. Medalion, portalul catedralei Notre-Dame de Paris.



Un poet. Basorelief pe portalul de sud al catedralei din Reims.



Scenă de viaţă burgheză din secolul al XIII-lea (sculptură pe portalul de nord al catedralei din Chartres).



Muzician din secolul al XII-lea, pe fațada catedralei din Chartres.



Tipuri ideale de cavaler și de învățat *(clerc)*, figurate pe fațada catedralei din Chartres.

Prezentarea în templu. Scenă medievală, după pictura lui Gentile da Fabiano



Statuie pe roate a lui Isus Cristos călare pe măgar, folosită în dramele liturgice și în procesiunile religioase din Duminica Floriilor (originalul, din secolul al XVI-lea, la Muzeul Schnütgen din Colonia).



Magii consultă pe regele Irod. Sculptură din secolul al XIII-lea inspirată din reprezentaţiile dramatice de mistere, pe faţada catedralei Notre-Dame de Paris.

Imaginea lumii în concepţia medievală (Bibl. Naţ., Paris)

Scenă de miracol: barca „nebunei".
După o stampă din 1530.

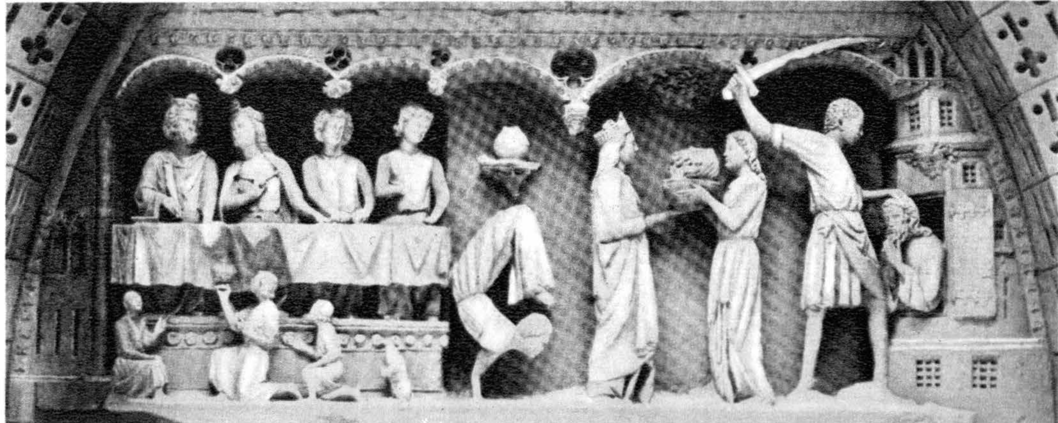
La Rappresentatione ⁊ Festa
della Natiuita
di GIESV CRISTO.





In Siena, alla Loggia del Papa. 1610.

Ilustrație la o *sacra rappresentazione* toscană, 1610.



Dansul Herodiadei. Figurare pe timpanul portalului Saint-Jean, catedrala din Rouen.

Sus: Regina Portugaliei condamnată la arderea pe rug. Jos: Papa, împăratul și fiica împăratului lîngă Robert Diavolul. Scene de miracol (Bibl. Naț., Paris).



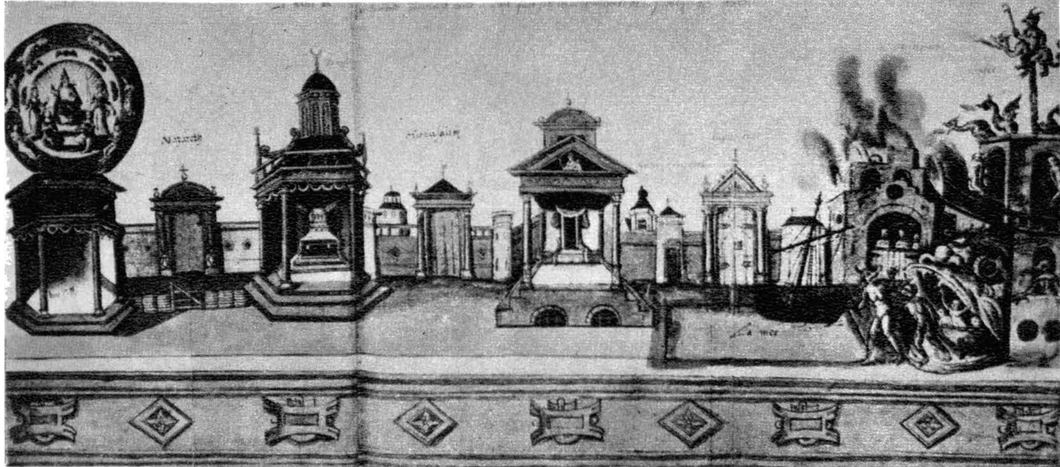
Miracolul călugăriței care a părăsit mănăstirea (Bibl. Naț., Paris).



Miracolul femeii pe care Fecioara a păzit-o împotriva mării la Mont Saint-Michel (Bibl. Naţ., Paris).



Sufletul omenesc între îngerul cel bun şi spiritul rău. Frontispiciul unei moralităţi engleze.

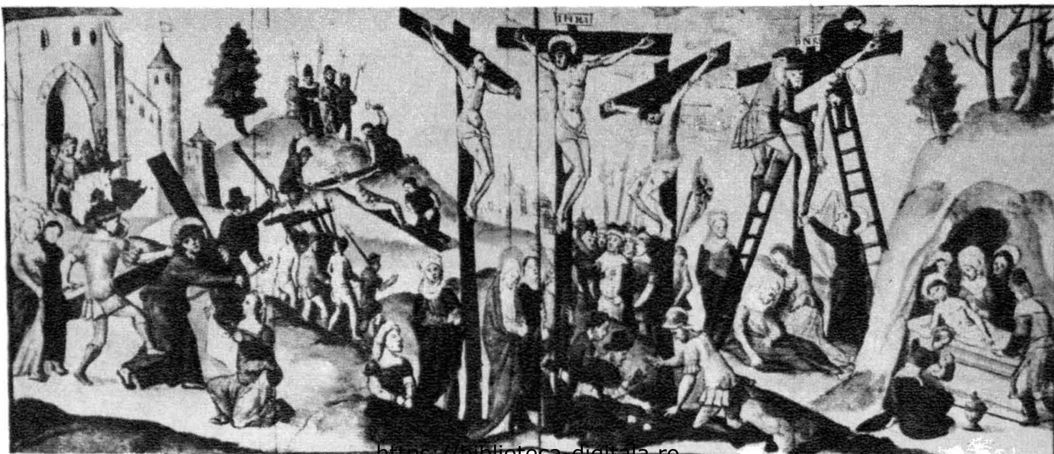


Scena misterului de la Valenciennes.

Ioachim şi Ana, părinţii Fecioarei. Scene din misterul *Pasiunii* reprezentat în 1547 la Valenciennes (Bibl. Naţ., Paris).



Răstignirea şi îngroparea. Scene din acelaşi miracol.



Ospăţul lui Irod şi tăierea capului lui Ioan-Botezătorul, după manuscrisul *Pasiunii* din Valenciennes.

Buna-Vestire, după manuscrisul *Pasiunii* din Valenciennes

Punerea în mormînt. Scenă din reprezentarea unui mister al *Pasiunii*. Figurare în piatră, din 1492 (domul din Mainz).



Nativitatea. Miniatură de Jean Bourdichon (sec. XV) după modelul oferit de reprezentațiile religioase (personaje, decoruri, accesorii).

¶ Le Sacrifice de Abraham a huyt personnaiges / cestas-
savoir Dieu / Misericorde / Ra-
phael / Abraham / Sarra / Isaac /
Ismael & Eliezer. Nou-
uellement corrige /
et augmente / et
ioue devant
le Roy
en lhostel de Flandres a Paris / et despuis a
Lyon. Lan Mil. D. xxxix.



Sacrificiul lui Abraam. Titlu de miracol, cu enumerarea personajelor (Bibl. Naț., Paris).

La creacion du soleil et de la lune — Fueillet. vi.

Soient faictes deux grandes clartez
Pour donner illustracion
Lune par separacion
Sera le iour pour sa clarte
Lautre par comparacion
La nuyt pour son obscurite



Puis est le vespre et matin fait
Et nostre premier iour parfait
Pause
Secondement parfournirons
La bas la terre entierement
Et en vng lieu assemblerons
Les eaues dessoubz le firmament

¶ Adoncques se doit monstrer comme vne mer qui par avant ayt este convertie a des poissons dedans icelle mer

Et ce lieu veritablement
Des eaues la congregacion
Se sera la mer proprement
Pour toute nominacion
Poissons qui par creacion

¶ Lors doit on secretement faire monstrer et saulter poissons

Estes mys en mer par droicture
Faictes multiplicacion
Chascun selon sa geniture
Et toy terre qui es seiche ... parte
Vette arbres et herbes a ... vnde

¶ Adoncques doit on faire sortir petis arbres rainseaulx & le plus de belles fleurs selon la saison q̄ ni sera possible

Fructifians par leur nature
Chascun selon soy en ce monde
Puis est la deuziesme iournee
De vespres et matin terminee
Pause
Et tiercement nous assierrons
Deux grantz lumieres au firmament
Par quoy nous illuminerons
La terre vniversellement
Le soleil veritablement

¶ Adoncques doit on faire monstrer vng grant soleil

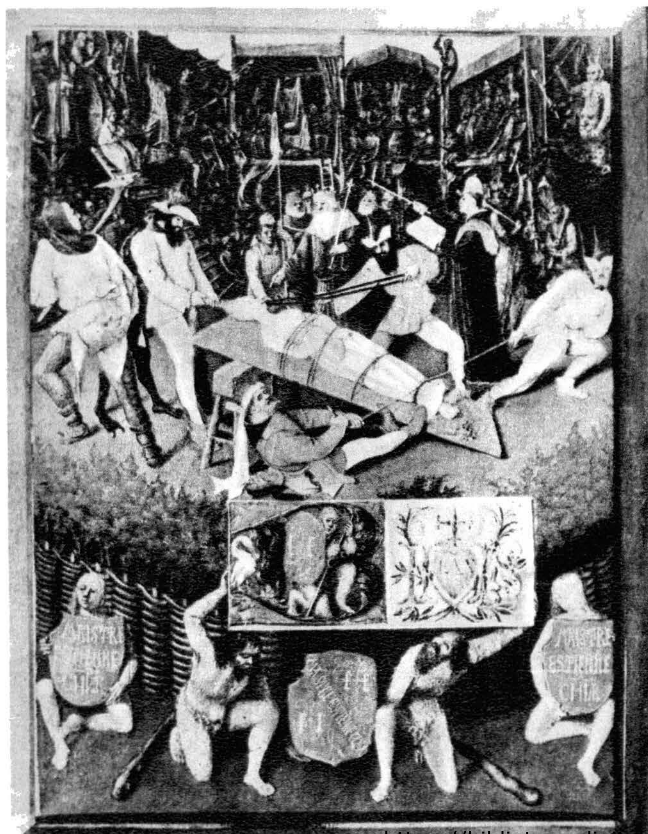
Sera pour le iour par droicture
Qui resplendira celerement
Confortant toute creature
La lune aussi selon nature

¶ Adoncques se doit monstrer la lune plus bas que le soleil

Rendra a la nuyt sa clarte
Pour le preserver destre obscure
Chassant toute immundicite
Puis sera fait vespre et matin
Et nostre tiers iour mis a fin
Pause
Quartement mettrons par bon estre
Les estoilles au ciel de lassus
Pour donner clarte sur la terre

Procesul Paradisului. O pagină din miracolul *Facerea Lumii*. Textul cuprinde şi indicaţii scenice.

Marea Pasiune. Pictură din 1484 de Hans Memling (Muzeul din Turin).



Martiriul sfintei Apolina, moment din reprezentarea unui mister. Miniatură de Jean Fouquet (secolul al XVI-lea).







Menestreli, pe fațada catedralei din Reims.



Muzica, figurată simbolic pe fațada catedralei din Chartres (sec. XII).



Jongler punînd să danseze o maimuță. Sculptură din secolul al XIII-lea, pe un portal al catedralei din Rouen.



Cîntăreți din violă. După manuscrise franceze din secolele XIII și XIV.









Trubaduri: Aimeric de Peguillan (sus stg.), Perdigon (sus dr.), Bernard de Ventadour (jos stg.), Jacme, rege al Aragonului (jos dr.). Manuscrise la Bibl. Naț., Paris.



Călugărița Hrotswith oferă scrierile sale lui Otto cel Mare și episcopului Wilhelm von Mainz. Gravură în lemn de Albrecht Dürer, în ediția din 1501.



Conversiunea curtezanei Thais de către ermitul Pafnutius. Gravură în lemn, ediția din 1501 a operelor lui Hrotswith.

Maestrul cîntăreț Wilhelm Weber din Heidelberg (din lucrarea *De civitate Noribergensis commentaria* de Johann Christoph Wagenseil, Altdorf 1697).





Frontispiciul unui joc de carnaval de Hans Folz. Publicat fără dată la Nürnberg.



Regele Basoche-ului. Sigiliul corporației. (Bibl. Naț., Paris.)

Scenă de teatru medieval german tîrziu.

Les fātasiés de mere sote.



Cum pũillegio regis

Fanteziile lui Mère-sotte. Vignetă pe o colecţie de sotise (Bibl. Naţ., Paris).

Sotise a huit personaiges, cest asavoir le monde, abuz, Sot dissolu, sot glorieux, sot corrōpu, sot trōpeur, sot ignorāt, et sotte folle.



Ilz se vendent a la iuifrie, a lenseigne des deux Sagittaires, et au palays au troisiesme pillier.

Pagina de titlu a sotisei de mai jos cu enumerarea personajelor.

Frontispiciul şi prima pagină dintr-o sotisă cu opt personaje (sec. XV). Autorul oferă papei cartea sa (Bibl. Naţ., Paris).



Le monde commence.

Au temps premier, que hault dieu me crea
qui tout crea, elemens, asmes, corps,
Son bon vouloir me faisant recrea
et recrea maintz tormentz a mes cors
bons et accors les fit mais mal a cors
tant de discors en faitz et en ditz que ors
mys et discors ont purté blanche et mande
cest grand pitie que de ce povre monde.

Dung beau soleilh faysant me guerdonna,
tel guerdon ne a le monde en ses desportz
cieulx elemens planettes ordonna
puis ordonna argent la mer des portz
fruitz grands apportz chevaulx beufs asnes porcs.
et sans effortz demeurent toutz es fortz
ieunnes fois lhumain quest tout inmunde
cest grand pitie que de ce povre monde.

Mon createur quant il me aparsonna
appart sonna chacun effect dez lors
pour lhomme humain duquel la parsoum a
le parc sonne a maiz il sen fuyt deste hors
donnant a sortz par bien divers assortz
ses champs ses ortz a nourrir vices ortz
en ses consors se mectant hors de bonde
cest grand pitie que de ce povre monde.

Prince a tout les vivens grands remortz
quant iare mortz leur corps tant faribonde
alors diront roughant leure ruddes mortz
cest grant pitie que de ce povre monde,



Scena romană, văzută de umanişti la sfîrşitul secolului al XV-lea. Frontispiciu la o ediţie *Terenţiu* din 1493.



Scenă dintr-o comedie de Plaut văzută de umaniştii italieni din secolul al XV-lea. Veneţia, 1511

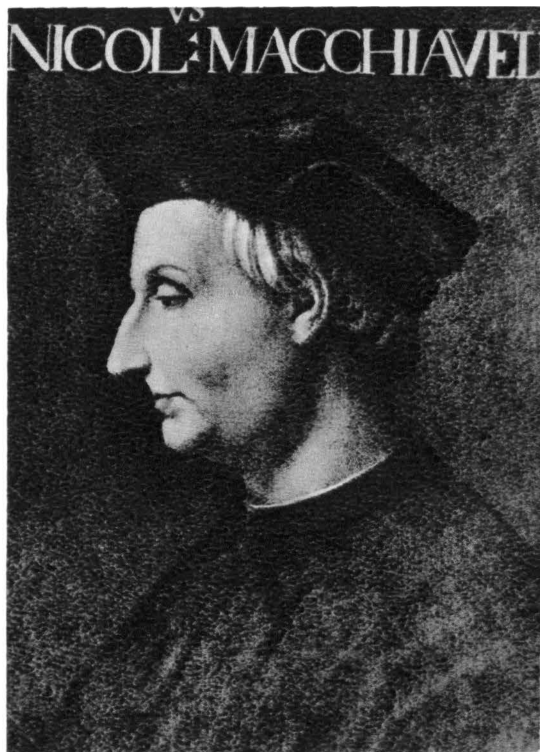
Decor de tragedie, secolul al XVI-lea.



Indicații de joc, cu linii directoare pentru spectatori. Din ediția *Terențiu* a lui J. Grüninger, 1496.



Pietro Aretino. Portret de Tizian.
(Galeria Pitti, Florența).



Niccolò Machiavelli. Autor necunoscut
(Galeria Uffizi, Florența).



Lodovico Ariosto.
Portret de Tizian.
(Galeria Națională,
Londra.)

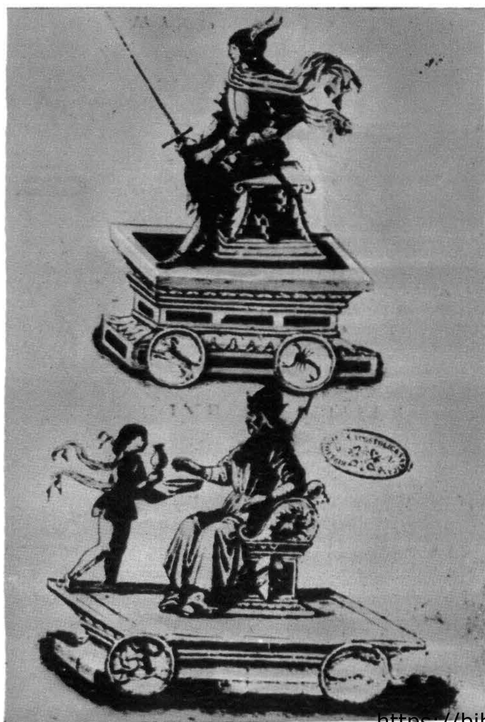


F. Leclerc: scene din *Aminta* de Torquato Tasso (Amsterdam, 1678)



Torquato Tasso. Portret de Allori (Galeria Uffizi, Florența).

Carul Junonei. Desen de Vasari, pentru un *intermezzo* reprezentat la Florenţa, în 1565, cu prilejul nunţii lui Francesco de' Medici cu Ioana de Austria (Galeria Uffizi, Florenţa).



Scene jucate pe estrade mobile, la Pesaro (Italia), în 1476, cu ocazia unei nunţi ducale. Sus: Marte; jos: Jupiter şi Ganimed (Bibl. Vaticanului, Roma).

Scene de comedie italiană în Franța, secolul al XVI-lea. (Muzeul Național, Stockholm).



Scapin, după un desen de Jacques Callot.

Pantalone, după un desen de Jacques Callot.





Personajul Gandolin, din trupa de actori de la teatrul du Marais, Paris.



Ruzzante.



Buffet, variantă franceză a personajului Brighella.

Scene-tip de comedie italiană în Germania. Gravuri de Georg Peischner, Nürnberg, 1710.



Scenă dintr-o perioadă tîrzie a *Commediei dell'arte*.

Dominique sugerează abatelui Santeuil celebra definiţie a comediei: *Castigat ridendo mores*. (Stampă din colecţia teatrală Rasi, Roma).

Marguerite de Navarre (Muzeul Condé, Chantilly).



Tapiserie franceză de la începutul secolului al XVI-lea, reprezentînd scene din Renaştere (Musée des Gobelins, Paris).



Tel fut Garnier, qui malgré l'ignorance
Rémit en vogue en la fleur de ses mois
La douce Lyre au chantre Vandomois.
Et ramena les neuf Muses en France

Robert Garnier. Portret de Rabel gravat de C. de Mallery (Bibl. Naț., Paris).



Clément Marot. Gravură de René Boivin (Bibl. Naț., Paris).



Dans pastoral (manuscris latin din sec. XV).

Frontispiciu al unei ediţii *Celestina* din 1514, Valencia.

Juan de la Cueva (Bibl. Naţ., Madrid)





Tragicomedia
de Calisto y Melibea nueuamẽte reui
sta y emendada cõ addicion delos argu
mẽtos de cada vn auto en principio. la
qual cõtiene de mas de su agradable ⁊
dulce estilo muchas sentẽcias filosofa
les: ⁊ auisos muy necessarios pa mãce
bos: mostrãdo les los engaños q̃ estan
encerrados en siruiẽtes ⁊ alcahuetas.



DOZE

COMEDIAS DE LOPE DE VEGA, SACADAS DE sus originales por el mismo.

DIRIGIDAS AL EXCELENTISSImo señor don Luys Fernandez de Cordoua y Aragon, Duque de Sesa, Soma, y Baena, Marques de Poza, Conde de Cabra, Palamos, y Oliuita, Vizconde de Iznajar, Varon de Belpuche, Liñola, y Calonje, gran Almirante de Napoles su señor.

NOVENA PARTE.

Año 1617.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin de Balboa.

A costa de Alonso Perez, mercader de libros.

Pagină de titlu, în partea a 9-a din *Comediile* lui Lope de Vega. Ediție din 1617.

Manuscris dramatic al lui Lope de Vega (Bibl. Naț., Madrid).

ACTO Pº

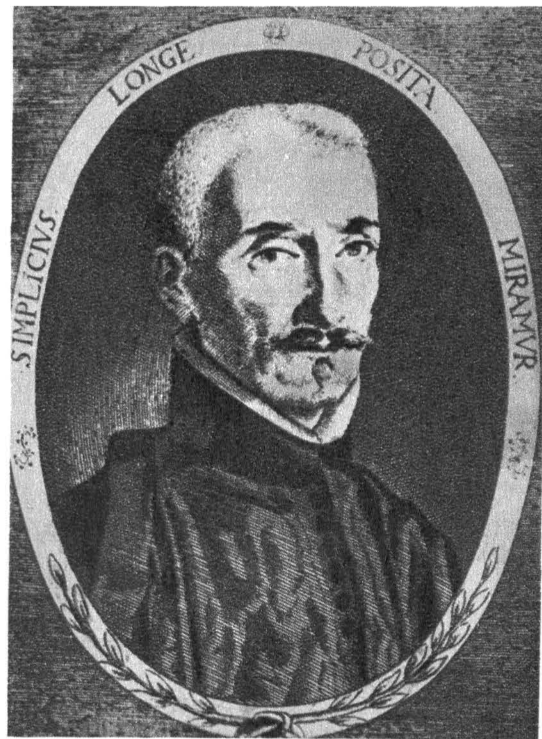
En Toledo a 12 de setiembre 1604



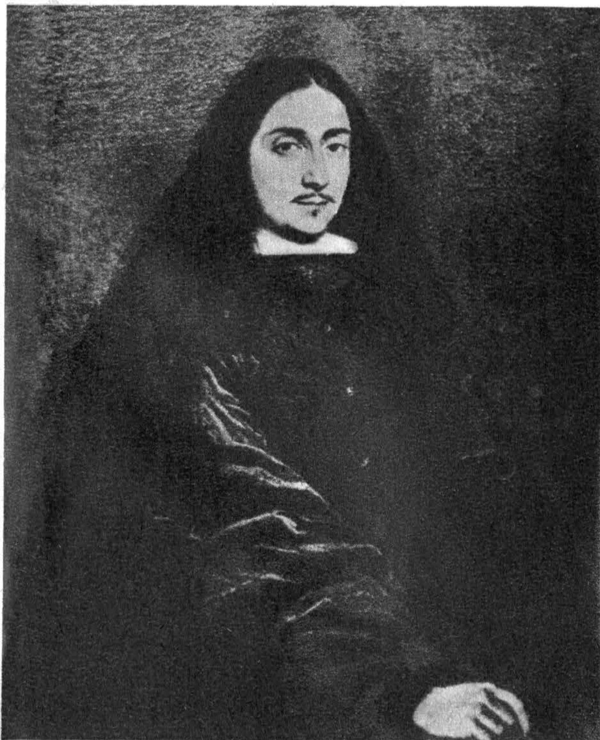
Lope de Rueda.



Calderón de la Barca



Lope de Vega în 1625, în plină strălucire a gloriei sale. Gravură de Perret, probabil după un tablou de Ribalta.



Alarcón, de Carreño.

Scenă de teatru improvizată, în cursul unui cortegiu, secolul al XVI-lea.

Teatru la Madrid, secolul al XVI-lea.

CUPRINSUL

Redactor responsabil : DIETER PAUL FUHRMANN
Tehnoredactor : AURICA IONESCU

Dat la cules 07.10.1965. Bun de tipar 24.01.1966. Apărut 1966. Tiraj 10.170. Broşate 7090. Legate 3080. Hîrtie tipar A satinat de 80 g/m². Format 700×1000/16. Coli ed. 38,67. Coli tipar 27,5. Planşe tiefdruk 20. A. nr. 8859. C.Z. pentru bibliotecile mari 8 R. 09 C.Z. pentru bibliotecile mici 8 R 09 — 2

Tiparul executat sub comanda nr. 50818 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti Republica Socialistă România

Lei 21,50



